

## University of Groningen

### In vreemde grond geworteld

van Buul, A.C.

**IMPORTANT NOTE:** You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

#### *Document Version*

Early version, also known as pre-print

#### *Publication date:*

2013

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

#### *Citation for published version (APA):*

van Buul, A. C. (2013). *In vreemde grond geworteld: Prerafaëlitisme in de Nederlandse literatuur en beeldende kunst (1855-1910)*. [, Rijksuniversiteit Groningen].

#### **Copyright**

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

#### **Take-down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

Anne van Buul

IN VREEMDE GROND GEWORTELD

Prerafaëlitisme in de Nederlandse literatuur en beeldende kunst  
(1855-1910)

Groningen 2012

Copyright © 2012 Anne van Buul  
ISBN: 978-90-367-5975-5

RIJKSUNIVERSITEIT GRONINGEN

**In vreemde grond geworteld**  
Prerafaëlitisme in de Nederlandse literatuur en beeldende kunst  
(1855-1910)

**Proefschrift**

ter verkrijging van het doctoraat in de  
Letteren  
aan de Rijksuniversiteit Groningen  
op gezag van de  
Rector Magnificus, dr. E. Sterken,  
in het openbaar te verdedigen op  
donderdag 24 januari 2013  
om 16.15 uur

door

**Anne Cathrien van Buul**

geboren op 5 december 1983  
te Eindhoven



Promotor:	Prof. dr. M.G. Kemperink
Copromotor:	Dr. E.P. Tibbe
Beoordelingscommissie:	Prof. dr. C. Blotkamp Prof. dr. J.L. Goedegebuure Prof. dr. W.E. Krul

*The Flower*

*Once in a golden hour  
I cast to earth a seed.  
Up there came a flower,  
The people said, a weed.*

*To and fro they went  
Thro' my garden-bower,  
And muttering discontent  
Cursed me and my flower.*

*Then it grew so tall  
It wore a crown of light,  
But thieves from o'er the wall  
Stole the seed by night.*

*Sow'd it far and wide  
By every town and tower,  
Till all the people cried  
'Splendid is the flower.'*

*Read my little fable:  
He that runs may read.  
Most can raise the flowers now,  
For all have got the seed.*

*And some are pretty enough,  
And some are poor indeed;  
And now again the people  
Call it but a weed.*

Uit: Alfred Lord Tennyson, *Enoch Arden and Other Poems* (1864)

## Inhoudsopgave

VOORWOORD	11
INLEIDING	13
1. Prerafaëlitisme	14
2. Receptie van het prerafaëlitisme	18
3. Doelstelling en deelvragen	19
4. Recipiënten en hun repertoire	21
5. Tijdsafbakening en materiaalafbakening	23
6. Analyse van kritische en creatieve receptiedocumenten	24
7. Hoofdstukindeling	27
 <b>DEEL 1 – RECEPTIE-HISTORISCH OVERZICHT</b>	
1. ‘TE VOORSCHIJN GETREDEN UIT DEN NEVEL’	
VROEGSTE RECEPTIE VAN HET PRERAFÆLITISME IN NEDERLAND	30
1. Schilderkunst	31
1.1 Tobias van Westrheene, de eerste criticus	32
1.2 Kritiek in de jaren zestig	35
1.3 De jaren zeventig: groeiende bekendheid en acceptatie	37
2. Literatuur	39
2.1 <i>The Literary Reader</i> en de rol van Tauchnitz	39
2.2 Swinburne: een geest ‘met wie wij niet slechts kennis maken’	42
3. Conclusie	45
2. EEN ‘LILY GIRL’ EN EEN ‘LADY OF PAIN’	
RECEPTIE IN EN ROND DE BEWEGING VAN TACHTIG	47
1. Receptiekanalen	47
1.1 Overzee	47
1.2 Bij de burens	48
1.3 Nederlandse informatiebronnen	49
2. Carel Vosmaer	52
2.1 Vosmaer en ‘t rossenbedwingende Britland’	53
2.2 Vosmaer en Kloos	55
3. Tachtig en het literaire prerafaëlitisme	57
3.1 Rossetti	58
3.2 Swinburne	61
3.3 Kloos’ creatieve receptie	63
3.4 Latere receptie	66
4. Afsluiting van een verkenningperiode	67
4.1 <i>The Literary Reader</i> van 1887	68
4.2 De receptie van Rossetti en Swinburne voortgezet	70
5. Conclusie	72

3. HET VERLANGEN NAAR EEN WARE GEMEENSCHAP KUNST EN SAMENLEVING IN DE JAREN NEGENTIG	74
1. Receptie in Europa	75
1.1 In Engeland	75
1.2 Een receptiehausse op het continent	77
1.3 België als doorgeefluik	78
2. Het prerafaëlitische engagement	79
2.2 Ruskin in een nieuw perspectief	80
2.3 Morris' kunst- en maatschappijopvattingen	82
3. Prerafaëlisme en socialisme	85
3.1 Socialistische input uit Engeland	86
3.2 Praktische bezwaren en herziene meningen	91
4. Conclusie	96
4. NADEREND HERFSTTIJ RECEPTIE ROND DE EEUWWISSELING	98
1. Nieuwe boekkunst	99
1.1 Introductie van de Engelse boekkunst	100
1.2 Waardeoordelen en gedeelde idealen	102
1.3 Creatieve receptie	104
2. Literaire receptie rond 1910	109
2.1 Adriaan Roland Holst	109
2.2 Geerten Gossaert	111
2.3 J.C. Bloem	113
2.4 P.N. van Eyck	116
3. Herfsttij van het prerafaëlisme	117
3.1 Sterke en zwakke prerafaëlieten	118
3.2 Impact van de Boerenoorlogen	123
3.3 Cranes (im)populariteit	125
3.4 Ruskin: opvoeder of utopist?	127
4. Conclusie	130

## DEEL 2 – VIJF CASESTUDIES

5. EEN SCHITTERENDE BRON VAN BITTERHEID FREDERIK VAN EEDEN	134
1. Cultuurhistorische achtergrond	134
2. Receptiekanalen	136
2.1 Engeland	136
2.2 In Nederland	138
3. Het Engelse en het Franse, het Schone en het Goede	139
3.2 Het Schone	139
3.2 Engeland versus Frankrijk	140
3.3 Het Schone en het Goede	141
4. John Ruskin	142
4.1 Kennismaking	143
4.2 Het sonnet op Ruskin	144

4.3	Recht of Macht	146
4.4	Voorrede bij <i>Fors Clavigera</i>	147
4.5	Kolonisatieplannen	149
4.6	Ruskins 'Pleasures of Faith' en het ontstaan van <i>De Kleine Johannes 2 en 3</i>	151
4.7	Prerafaëlitisme en utopie	154
5.	Conclusie	156
6.	EEN 'HALVE ENGELSCHMAN' MET EEN MISSIE EDWARD B. KOSTER	158
1.	Biografische en cultuurhistorische achtergrond	159
1.2	Carrière en positie in het literaire veld	159
1.3	Poëtica	160
2.	Receptiekanalen	162
2.1	Engels	162
2.2	Engeland	162
2.3	Kennissen en boeken	163
3.	Koster als criticus	164
3.1	Morris	165
3.2	Swinburne	166
3.3	Strategische implicaties	167
4.	Koster als vertaler	170
4.1	Morris	170
4.2	Christina Rossetti	172
5.	Koster als dichter	173
5.1	Swinburnes zonden	173
5.2	Intermedialiteit	176
6.	Conclusie	178
7.	EEN ZIEL DIE ZIELEGEMEENSCHAP ZOEKT P.C. BOUTENS	180
1.	Cultuurhistorische achtergrond	181
2.	Receptiekanalen	183
2.1	Engeland	183
2.2	Kennissen en boeken	184
3.	Boutens als vertaler	185
3.1	De Rossetti-vertalingen: vorm, thematiek en symboliek	186
3.2	Vertaaltechniek	188
4.	Boutens als boekverzorger	190
4.1	Engelse boekvernieuwingen	190
4.2	De bibliotheek Rossetti-uitgave	192
5.	Boutens als dichter	193
5.1	Beeldgedichten van Rossetti en Boutens	193
5.2	'Sonnet aan D.G. Rossetti voor diens portretstudies naar Mevr. Morris'	195
5.3	<i>Beatrijs</i>	198
6.	Conclusie	201
8.	ZWEVENDE DROMEN, DIENENDE KUNSTEN ANTOON DERKINDEREN	203

1. Cultuurhistorische achtergrond	204
1.1 Carrière en kunstopvatting	204
1.2 Kennissen en bronnen	208
2. Receptie in de jaren negentig	209
2.1 Critici over Derkinderen en het prerafaëlisme	209
2.2 De Geïllustreerde Bijbel – een valse start	212
2.3 Derkinderen over het prerafaëlisme	213
2.4 Interferentie	215
3. De Engelandreis van 1902	217
4. Receptie na 1902	218
4.1 Engelse monumentale kunst als voorbeeld	218
4.2 Het Beursraam	219
4.3 De Geïllustreerde Bijbel – een vervolg	220
5. Conclusie	221
 9. EEN VEELZIJDIG ZOEKER	
JAN TOOROP	224
1. Cultuurhistorische achtergrond	225
2. Receptiekanalen	227
2.1 Brussel, Londen, Oxford	227
2.2 Engelse lectuur	231
3. Kunst en de samenleving, kunst in de samenleving	232
3.1 Morris' <i>Art and Socialism</i>	232
3.2 Decoratieve kunst en monumentaliteit	235
4. Het mystieke en symbolische in kunst	237
4.1 De rol van Rossetti	238
4.2 Symbolistische vrouwenfiguren	240
4.3 <i>Ridder voor de poort</i> (1892)	241
4.4 <i>Oude tuin der weeën</i> (1892)	242
5. Conclusie	244
 SLOTBESCHOUWING	246
1. Aard – transport	246
2. Aard – selectie	247
3. Functie – poëtica, ideologie, stereotypie	250
4. Functie – interferentie	251
5. Functie – positiebepaling	252
6. Waar dit boek eindigt	253
 SUMMARY	255
 BIBLIOGRAFIE	264
 BIJLAGE 1 – GERAADPLEEGDE ARCHIEVEN	298
 BIJLAGE 2 – DOORZOCHE TIJDSCHRIFTEN	299
 BIJLAGE 3 – GEANALYSEERDE VERTALINGEN	300

BIJLAGE 4 – AFBEELDINGEN
--------------------------

215
-----

REGISTER
----------

354
-----

## Voorwoord

In zijn roman *Mogelijkheid van een eiland* (2006) kwalificeert de Franse auteur Michel Houellebecq de prerafaëlitische kunst als ‘weeïge erotische kitsch’. In diezelfde trant kopte *NRC Handelsblad* op 8 november 2012 boven een artikel over het prerafaëlisme: ‘Pin-ups voor Victorianen’. Dit zijn niet de enige hedendaagse bronnen waarin het prerafaëlisme eenzijdig wordt getypeerd als een kunstrichting die het lichamelijke verheerlijkt. Denk alleen al aan de BBC-serie over de prerafaëlieten, *Desperate Romantics* (2009), waarin vrouwelijk naakt het beeld domineert. Uitzonderlijk is dit niet: stereotypering en eenzijdige beeldvorming zijn immers kenmerken voor vrijwel alle culturele receptieprocessen.

Wie mij vraagt of ik de prerafaëlitische kunst en literatuur mooi vind – een vraag die mij de afgelopen jaren vaak gesteld is – kan rekenen op een lang en genuanceerd antwoord. Want net zo min als het prerafaëlisme kan worden afgedaan als ‘erotische kitsch’, volstaan de predikaten ‘mooi’ of ‘lelijk’ voor een zo veelzijdige kunstrichting. Wel maakt die veelzijdigheid het prerafaëlisme tot een ronduit prachtig onderzoeksobject. Het schrijven van dit boek is dan ook een groot genoegen geweest. Dat is niet alleen te danken aan het onderwerp, maar ook aan de talrijke personen van wie ik hulp en steun heb mogen ontvangen. Aan hen wil ik hier graag een woord van dank richten.

Ik had me de afgelopen vier jaar geen betere begeleiding kunnen wensen dan die van mijn promotor Mary Kemperink. Zij was op ieder moment bereid om mee te denken en haar kennis en onderzoekservaring met mij te delen. Onze gesprekken waren steeds constructief en inzichtgevend. Ook heeft zij mij vakkundig begeleid in het schrijfproces, wat een voorspoedige afronding van dit boek zeker heeft bevorderd. Mijn copromotor Lieske Tibbe heeft mij zeer geholpen om thuis te geraken in het domein van de kunstgeschiedenis en heeft mij voor menige kunsthistorische misser behoed. Beiden wil ik graag bedanken voor de ruime tijd die ze voor mij namen, voor het nauwkeurig lezen van het manuscript en voor de prettige samenwerking.

Graag dank ik ook Gillis Dorleijn, Marco Goud, Wessel Krul, Kees van Rees, Leonieke Vermeer en de Groningse ‘aio-kring’ voor hun kritische vragen en opmerkingen bij eerdere versies van sommige hoofdstukken. De deelnemers aan de ‘receptie’-studiegroepen in Nijmegen en Utrecht dank ik voor de vruchtbare gedachtewisselingen over cultuurbemiddelaars, repertoires en invloed.

Tips en hulp mocht ik ontvangen van Sander Bink, Saskia de Bodt, Philiep Bossier, Paul van Capelleveen, Wim Gerlagh, Jan Gielkens, Jaap Grave, Jan Jaap Heij, Freek Heijbroek, Ton van Kalmthout, Nop Maas, Huib van Marle, Nic Peeters, Jenny Reynaerts, Hans Vandevoorde en Siel Vinckx. Daarvoor ben ik hen allen zeer erkentelijk.

Gorus van Oordt en Marijke Wubbolts bedank ik voor hun betrokkenheid en voor de praktische hulp. Ik dank ook de medewerkers van de universiteitsbibliotheek Groningen, die wekelijks stapels boeken en tijdschriften voor mij lieten aanslepen. Debbie Donker dank ik voor het ontwerpen van een ‘schitterend’ boekomslag.



Met mijn Groningse medepromovendi Veerle Baaijen, Klazina Botke, Petra Boudewijn, Theisje van Dorsten, Margriet Fokken, Frank Harbers, Joost Krijnen, Reinbert Krol en Korrie Melis heb ik de afgelopen vier jaar allerlei promotie-lief-en-leed gedeeld. Ik bedank hen voor de vele gezellige koffie- en lunchpauzes en de inspirerende gesprekken.

Onmisbaar waren mijn collega-vriendinnen op afstand, Meike Botterweg en Renée Gabriël, met wie de band ondanks die afstand de afgelopen jaren alleen maar is gegroeid. Meike bedank ik voor het kritisch meelesen van enkele hoofdstukken en voor de gezellige en vruchtbare gedachtewisselingen over de koers van onze receptieonderzoeken. Renée dank ik voor de talloze mails en (telefoon)gesprekken over grote en kleine ‘problemen’, van onderzoeksplan tot promotiejurk, en voor de wijze raad die ik daarbij keer op keer mocht ontvangen. Ik prijs mezelf gelukkig met zo’n betrokken vriendin.

De onvoorwaardelijke steun die ik de afgelopen vier jaar van mijn ouders en mijn broer heb mogen ontvangen, heeft onbeschrijflijk veel voor mij betekend. Ik hoop dat dit boek mag gelden als een blijk van dank aan hen. Als laatste wil ik Rembrandt bedanken voor de rust en de liefde waarmee ik me al die jaren omringd wist.

## Inleiding

In 1929 stelde de historicus Johan Huizinga vast dat de ‘Nederlandsche cultuur [...] meer dan eenige andere aan sterken en aanhoudenden invloed van buiten [is] blootgesteld.’<sup>1</sup> Die uitspraak gaat op voor het Nederland van zijn tijd, maar in niet minder mate ook voor de perioden daarvoor en daarna. Nederland is en was een cultureel importland bij uitstek, waarin kunst en literatuur uit het buitenland een groot gedeelte van het culturele aanbod bepalen. Via culturele import kan in eigen land niet alleen gemakkelijk kennis worden opgedaan van internationale kunst en literatuur; die import heeft ook een weerslag op de vorming en ontwikkeling van nationale kunstopvattingen en cultuurproducten. De Nederlandse cultuur staat niet op zichzelf en ontwikkelt zich niet in isolement, maar vormt zich mede door het contact met het cultuurgoed dat haar omringt. Zij is, om nogmaals met Huizinga te spreken, in staat ‘om vreemde natiën te verstaan en hun gaven op te nemen en te verwerken.’<sup>2</sup>

In cultuur- en literatuurgeschiedenissen wordt over het algemeen weinig aandacht besteed aan de ontvangst en integratie van buitenlandse cultuur in de Nederlandse. Deze richten zich vaak uitsluitend op de culturele productie van Nederlandse bodem. Tegenwoordig klinkt echter regelmatig de roep om de aandacht in het onderzoek te verleggen van ‘de Nederlandse cultuur’ naar ‘cultuur in Nederland’, om de Nederlandse cultuur als ‘internationale’ of Europese cultuur te bestuderen en ‘internationale’ Nederlandse cultuur- en literatuurgeschiedenissen te schrijven.<sup>3</sup> In die geschiedenissen wordt idealiter niet alleen de Nederlandse culturele productie beschreven, maar worden alle cultuurproducten die op een bepaald moment in een cultuur beschikbaar zijn in relatie tot elkaar beschouwd. Dergelijke geschiedenissen zullen moeten bouwen op studies die de aard en functie van Nederlandse culturele interacties met het buitenland inzichtelijk maken.

In de periode van het fin de siècle, het tijdvak dat in deze studie centraal staat, werd de Nederlandse culturele smaak voor een groot gedeelte in Parijs en Londen bepaald. Deze steden waren in cultureel opzicht rivalen en ontwikkelden zich tot autonome culturele centra in oppositie en strijd met elkaar.<sup>4</sup> In de achttiende en de eerste helft van de negentiende eeuw was Parijs het meest toonaangevend. De Franse cultuur werd in Nederland dan ook gretig onthaald en is bepalend geweest voor de manier waarop de Nederlandse kunst en literatuur zich in de negentiende eeuw ontwikkelde: de bron voor het ontstaan van naturalistische en symbolistische kunst en literatuur in Nederland is steeds in de Franse cultuur gezocht en daar ook in meer of mindere mate aanwezig gebleken.<sup>5</sup> Aan het einde van de negentiende eeuw werd Londen in cultureel opzicht voor Parijs een gedegen concurrent. Het groeiende contact

---

<sup>1</sup> Huizinga 1948 [1929], p. 330. Zie hierover Krul 1990, p. 249.

<sup>2</sup> Huizinga 1948, p. 331.

<sup>3</sup> Zie bijvoorbeeld Andringa e.a. 2006, De Geest 2008 en Van den Braber & Gielkens 2010.

<sup>4</sup> Zie hierover bijvoorbeeld Beller & Leerssen (red.) 2007, p. 148.

<sup>5</sup> De aanwezigheid en doorwerking van de Franse cultuur in Nederland heeft al in verschillende deelstudies aandacht gekregen. Deze studies gaan veelal uit naar stromingen, zoals De Graaf 1938, en naar de receptie van afzonderlijke auteurs, zoals Heijbroek & Vis 1985, Van Buuren (red.) 1995 en Driest & Janssen 2006. Andere studies naar de periode van het fin de siècle, zoals bijvoorbeeld Dresden 1980, Anbeek 1982 en Kemperink 1988, zijn comparatief van opzet en bestuderen de Nederlandse symbolistische, naturalistische en sensitivistische literatuur in vergelijking met die in andere landen, waarbij eveneens vooral aandacht is voor Frankrijk.

tussen Engeland en Nederland werd in de hand gewerkt door de verbeterde bootverbindingen tussen Engeland en het continent (en de aanleg van spoorwegen naar de havens) en door de verbeterde kennis van de Engelse taal,<sup>6</sup> maar ook door het feit dat kunstenaars en schrijvers die zich wilden onderscheiden of zich wilden afzetten tegen de Parijse doctrine, zich op Londen richtten.<sup>7</sup> Naar de artistieke en letterkundige relaties tussen Engeland en Nederland in deze periode is tot op heden nog veel minder fundamenteel onderzoek gedaan dan naar de relatie met Frankrijk, terwijl ook deze rond 1900 een niet weg te denken functie hebben vervuld in de ontwikkeling van de Nederlandse cultuur.<sup>8</sup> Een recensent van *De Katholiek* stelde in 1909 in verband met de literatuur van zijn tijd al dat ‘vele vruchten, prikkend op den disch onzer letterkundigen, in Engelschen hof zijn geplukt’. Hij meende dan ook dat ‘een goed begrip onzer letterkunde derhalve onmogelijk [is], wanneer wij de ramen onzer Hollandsche intérieurtjes niet openslaan en onze blikken over de duinen wenden.’<sup>9</sup>

Ook recentelijk is door onderzoekers benadrukt dat voor een beter begrip van de Nederlandse cultuur van het fin de siècle de wisselwerking met de Engelse cultuur nader onderzocht moet worden. Zo stelt Dick van Halsema voor de periode rond 1900 vast dat er ‘bij onze literair-culturele avantgarde vermoedelijk meer Engelse impulsen aan het werk zijn geweest dan onze geschiedschrijving zich realiseert’.<sup>10</sup> In deze studie wordt de aard en functie van die Engelse impulsen in de Nederlandse cultuur nader onderzocht. Inventariseren we de verschillende manifestaties van Engelse kunst en literatuur in het Nederlandse culturele veld rond 1900, dan kan worden vastgesteld dat veel contemporaine kunst en literatuur die Nederland in die periode vanuit Engeland bereikte onder de noemer van ‘prerafaëlitische’ kunst en literatuur kan worden geschaard. De vraag die in deze studie centraal staat is dan ook wat de aard en functie was van de receptie van het prerafaëlisme in het Nederlandse culturele veld ten tijde van het fin de siècle. Om deze vraag te kunnen beantwoorden, moet eerst worden vastgesteld waarover we het hebben als we over ‘het prerafaëlisme’ spreken.

## 1. Prerafaëlisme

Wat was The Pre-Raphaelite Brotherhood, wie waren de prerafaëlieten en wat kenmerkt prerafaëlitische literatuur en kunst? Het zal wellicht verbazing wekken dat in een studie die het prerafaëlisme in Nederland tot onderwerp heeft, op deze vragen geen eenduidig antwoord kan worden gegeven. Het prerafaëlisme heeft namelijk geen officieel beginpunt of definitief einde, de groep prerafaëlitische kunstenaars kende geen vast aantal leden, noch hadden de leden van die groep een gezamenlijke kunstopvatting of stijl.<sup>11</sup> Wat er wel over

<sup>6</sup> Zie hierover Supheert 1996, Wilhelm 2005, Van Kalmthout 2012 en Van Buul 2012a.

<sup>7</sup> Casanova 2004, p. 117-119.

<sup>8</sup> Voorzetten voor receptieonderzoek naar de Engelse negentiende-eeuwse cultuur in Nederland zijn gegeven door onder anderen Spaanstra-Polak 1955, Gans 1966, Braches 1973, Van Gent 1993, Tibbe 1993, Tibbe 1994, Tibbe 2001, Tibbe e.a. 2002, Laanstra & Veldink 2008 en Van Halsema 2010. De meeste van deze onderzoeken richten zich op de boekverzorging en de toegepaste kunst uit de jaren negentig.

<sup>9</sup> Reymer 1909, p. 77.

<sup>10</sup> Van Halsema 1996, p. 44.

<sup>11</sup> Zie voor een gedegen geschiedenis van het prerafaëlisme Prettejohn 2007a. Tenzij anders vermeld zijn de gegevens in deze paragraaf aan deze studie ontleend. Voor een inkijkje in de privélevens van de prerafaëlieten, zie Moyle 2009.

kan worden gezegd, is dat in het najaar van 1848 een aantal Londense kunstenaars van rond de twintig jaar zich verenigde onder de naam ‘The Pre-Raphaelite Brotherhood’. Tot de leden van de broederschap (zij die hun werken signeerden met ‘PRB’) behoorden eind 1848 de schilders James Collinson, Frederic George Stephens, William Holman Hunt en John Everett Millais, de dichterschilder Dante Gabriel Rossetti, diens oudere broer William Michael Rossetti (de enige die niet schilderde maar schreef), en Thomas Woolner, de enige beeldhouwer.<sup>12</sup> Daarnaast waren in die vroege periode verschillende andere kunstenaars nauw bij het gezelschap betrokken, zoals de schilders Ford Madox Brown, Frederic George Stephens, William Bell Scott en Walter Deverell, de beeldhouwer John Lucas Tupper, en verschillende schilderende en dichtende vrouwen, zoals de partner van D.G. Rossetti, Elizabeth Siddall, en zijn schrijvende zus, Christina Rossetti.<sup>13</sup> Christina werkte ook mee aan *The Germ*, het in 1850 opgerichte tijdschrift van de Brotherhood, dat onder redactie stond van William Michael Rossetti en dat alleen in het jaar van oprichting slechts viermaal is verschenen.<sup>14</sup>

Wat de prerafaëlitische broeders bond, was een gedeelde kritische houding ten opzichte van de idealistische kunstcriteria die door de Royal Academy of Arts werden voorgeschreven, en een verlangen drastisch verandering aan te brengen in de Engelse kunstwereld. Inspiratie voor hun stijl haalden zij onder andere uit een boek met Italiaanse fresco’s uit het Camposanto in Pisa. Met dit ideaal uit de vroege Renaissance in het achterhoofd kozen zij voor een terugkeer naar de eenvoud van de primitieve (in de betekenis van premodern en authentiek) Italiaanse kunst van vóór Rafaël. Door in Parijs en België musea te bezoeken, vulden zij hun ‘mentale museum’ vervolgens aan met werk van oude Vlaamse en Italiaanse kunstenaars zoals Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Giotto en Fra Angelico.<sup>15</sup> De naam die het gezelschap voor zichzelf bedacht, onderstreept deze fascinatie voor middeleeuwse kunst. Maar wat de broeders rond 1848 aan kunst produceerden is zeker niet louter terug te voeren op middeleeuwse voorbeelden. Feit is wel dat de broeders met hun ‘prerafaëlitische’ schilderijen een geheel nieuwe richting in de Engelse kunst insloegen.

De eerste prerafaëlitische (met ‘PRB’ gesigneerde) schilderijen die Millais, Holman Hunt en Rossetti in 1849 exposeerden, werden in Engeland in eerste instantie gematigd positief ontvangen (bijlage 4, afbeelding 1, 2 en 3). Wel leek men blij te zijn met hun keuze voor verheven (literaire en religieuze) onderwerpen als aanvulling op de toen overheersende huiselijke taferelen, landschappen en portretten. Vooral prees men in de prerafaëlitische werken de terugkeer tot middeleeuwse kunst, waaraan men al gewend was door het werk van andere ‘Revivalists’ zoals A.W.N. Pugin en andere neogotische architecten. In 1850, toen er meer werken van de prerafaëlieten bekend werden, keerde de kunstkritiek zich echter als één man tegen hen en werd hen een ‘delight in ugliness’ toegedicht.<sup>16</sup> Men kon niet accepteren dat de prerafaëlieten een primitieve stijl verkozen boven de gekunstelde en technisch

<sup>12</sup> Voor de geboorte- en sterfjaren van de in deze studie genoemde personen raadplege men het register.

<sup>13</sup> Over de vrouwen rondom de prerafaëlieten, die samen ook wel de ‘Pre-Raphaelite Sisterhood’ worden genoemd, zie Marsh 1985.

<sup>14</sup> Wanneer ik het in het vervolg over ‘Rossetti’ heb, dan bedoel ik Dante Gabriel.

<sup>15</sup> Over de prerafaëlieten en Italiaanse kunst zie Harrison & Newall 2010. Over het ‘mental museum’ van de prerafaëlieten rond 1849 zie Laurent 2005.

<sup>16</sup> Via Prettejohn 2007a, p. 46.

verfijnde schilderkunst van het gemoderniseerde en geïndustrialiseerde Victoriaanse Engeland.

In 1851 kreeg William Michael Rossetti de kans een tegengeluid te laten horen. Hij werd toen aangenomen als criticus bij het belangrijke weekblad *Spectator*, waarin hij over het prerafaëlisme publiceerde. Bijval kreeg hij in datzelfde jaar van de toen al bekende en geroemde kunstcriticus John Ruskin. Deze wierp zich op als pleitbezorger van het prerafaëlisme door in twee brieven in *The Times* en later dat jaar in een los pamflet, *Pre-Raphaelitism* getiteld, de nieuwe stijl van de broederschap te verdedigen. Hij gooide het daarbij over een andere boeg dan zijn voorgangers: niet het primitivisme van de prerafaëlistische stijl en hun archaïsche onderwerpen vormden de kern van zijn besprekingen, maar hun realistische manier van schilderen en hun streven naar ‘truth-to-nature’. Hij stelde dat de prerafaëlieten de waarheid schilderden en niets dan de waarheid. Vanaf dat moment werd Ruskin gezien als de pleitbezorger en geestelijke vader van het prerafaëlisme. Van een broederschap was in 1851, ten tijde van Ruskins kritiek, echter al nauwelijks meer sprake. William Michael Rossetti had in 1850 al in zijn dagboek geschreven dat de bijeenkomsten van de Brotherhood waren vervallen in een ‘shamefully obsolete condition’.<sup>17</sup>

De Pre-Raphaelite Brotherhood zou nooit zo bekend zijn geworden als Rossetti, Holman Hunt en Millais niet ook na hun periode van samenwerking hun reputatie hoog gehouden hadden. Ze schilderden in de jaren vijftig veel moderne, maatschappelijke onderwerpen, waarmee zij vooruitliepen op Charles Baudelaire's ‘Le peintre de la vie moderne’ (1863), waarin de Franse schrijver kunstenaars oproept om het leven van de moderne tijd te verbeelden.<sup>18</sup> In diezelfde periode raakten twee studenten in Oxford, Edward Coley Burne-Jones en William Morris, geboeid door de kunst uit de vroege renaissance en door het idee van een broederschap. Toen zij in 1854 via Ruskins pamflet kennis namen van het bestaan van de Brotherhood, vatten zij het plan op hun eigen groep te modelleren naar dit voorbeeld en in navolging van de prerafaëlieten ook beeldende kunst te gaan maken. Net als Rossetti en Holman Hunt reisden Morris en Burne-Jones naar Frankrijk om middeleeuwse kathedralen en vroege Italiaanse kunst in het Louvre te zien. Ook verdiepten ze zich in middeleeuwse literatuur – de *Morte d'Arthur* van Thomas Malory werd voor hen een soort talisman – en probeerden ze prerafaëlistische kunst te zien, wat toen nog niet eenvoudig was vanwege het gebrek aan reproducties. Uiteindelijk zouden Morris en Burne-Jones bekend komen te staan als de centrale figuren in de tweede fase van het prerafaëlisme.<sup>19</sup>

In 1856 introduceerde Burne-Jones zichzelf bij Rossetti, wat in de zomer van 1857 leidde tot een eerste samenwerking: samen met vier andere jonge kunstenaars vervaardigden Rossetti, Morris en Burne-Jones muurschilderingen voor de leeszaal van de Oxford Union Debating Society. De schilderingen verbeelden onderwerpen uit de legenden van koning Arthur. Ook na het muurschilderingproject richtten Rossetti, Morris en Burne-Jones zich gezamenlijk op middeleeuwse en mystieke thema's. Rossetti en Morris schreven daarnaast ook poëzie, eveneens met een middeleeuws tintje. Het werk van Geoffrey Chaucer en Dante

<sup>17</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>18</sup> Dit essay werd in drie delen gepubliceerd in *Le Figaro* van 26 en 29 november en 3 december.

<sup>19</sup> Peeters 2009 spreekt in verband met Morris, Burne-Jones en hun artistieke kring van de Tweede Prerafaëlistische Beweging.

Alighieri inspireerde hen daarbij. Rossetti is er zelfs mede verantwoordelijk voor geweest dat de receptie van zijn Italiaanse naamgenoot aan het eind van de negentiende eeuw een opbloei beleefde.

In 1858 raakten Rossetti en Morris ook bevriend met de dichter Algernon Charles Swinburne, en in het daarop volgende decennium debuteerden zij om beurten als dichters: eerst Morris met *The Defence of Guinevere* (1858), daarna Rossetti met een bundel vertaalde poëzie, *The Early Italian Poets* (1861), en als laatste Swinburne met het drama *Atalanta in Calydon* (1865), waarop een jaar later zijn spraakmakende dichtbundel *Poems and Ballads* volgde. Rossetti publiceerde zijn eigen *Poems* pas in 1870, nadat hij de manuscripten van zijn gedichten had laten opgraven uit het graf van zijn in 1862 overleden vrouw. Toen Robert Buchanan (onder het pseudoniem Thomas Maitland) in een recensie over Rossetti's *Poems* het drietal vervolgens polemisch bestempelde als 'the fleshly school of poetry', waren hun namen als dichters gevestigd.<sup>20</sup>

Rossetti en Morris bleven naast hun dichterschap ook als kunstenaars actief. Rossetti's werk vertoont begin jaren zestig een overgang van mediëvalistische aquarellen met minutieuze details en een narratief karakter naar levensgrote halfportretten van sensuele vrouwen – schilderijen die heden ten dage het meest met de term 'prerafaëlitisch' worden geassocieerd (afbeelding 4). Andere schilders zoals James McNeill Whistler, Simeon Solomon en Frederick Sandys, die ook wel tot de Aesthetic Movement worden gerekend, volgden Rossetti in dit experiment. Rossetti schilderde in de laatste jaren van zijn leven voornamelijk één model, Jane Morris, de vrouw van zijn vriend William. Met de mystieke portretten die hij van haar maakte, kreeg zijn kunst meer en meer een symbolistisch karakter. Als dichter werd hij in die laatste periode vooral bekend om zijn sonnettencyclus 'The House of Life', die hij in 1881, een jaar voor zijn dood, in de bundel *Ballads and Sonnets* compleet publiceerde.

Bij Morris was er vanaf de jaren zestig sprake van een toenemend engagement. In 1861 richtte hij een bedrijf op dat zich toeleegde op het vervaardigen van decoratieve kunst, zoals behang, tapijt en meubels. Onder de naam Morris, Marshall, Faulkner & Co. (later Morris & Co.) begon hij samen met zes andere kunstenaars, onder wie ook Rossetti en Burne-Jones, met het produceren van allerlei vormen van gebruikskunst. In de jaren zeventig en tachtig verdiepte Morris zich onder invloed van Ruskin ook in maatschappelijke kwesties. In 1882 bekeerde hij zich tot het socialisme. Hij werd lid van de Democratic Federation en profileerde zich in 1884 als een van de leiders van de Socialist League. In 1891 richtte hij, als het laatste grote project in zijn leven, de Kelmscott Press op, een drukpers waarmee hij op ambachtelijke wijze boeken produceerde.

Burne-Jones, die naast zijn ontwerpen voor Morris & Co. ook schilderijen maakte, zocht in de jaren zeventig naar nieuwe tentoonstellingsmogelijkheden. Die vond hij in de Grosvenor Gallery.<sup>21</sup> Deze galerie was tot de sluiting ervan in 1890 de plek voor onbekende kunstenaars en 'outsiders' om hun werk aan het publiek te tonen. Ook Walter Crane, vriend van Morris en net als hij decoratief kunstenaar en socialist, exposeerde hier zijn schilderijen. Na sluiting van de Grosvenor Gallery in 1888 stapte hij met Burne-Jones en andere

<sup>20</sup> Zie Maitland 1871.

<sup>21</sup> Over Grosvenor Gallery zie Newall 1995, Casteras & Denny 1996 en Denny 2000.

geestverwanten over naar de New Gallery, waar tot 1910 de idealen van de Grosvenor Gallery werden voortgezet. De Arts and Crafts Exhibition Society organiseerde daar onder leiding van Walter Crane jaren achtereenvolgende tentoonstellingen. Critici zagen in de Grosvenor en New Gallery-artisten een nieuwe school, die zij steeds in verband brachten met de Pre-Raphaelite Brotherhood: de reminiscenties aan vroege Italiaanse kunst en de kenmerken van hun vrouwentypen werden als ‘prerafaëlitisch’ bestempeld.

## 2. Receptie van het prerafaëlitisme

In 1896 verzocht de Engelse kunstcriticus Gleeson White: ‘Pre-Raphaelite! – the term is accepted, and a singularly individual movement of romanticism in literature and art must needs be content with the ill-formed adjective.’<sup>22</sup> Aan het einde van de negentiende eeuw was de term ‘Pre-Raphaelite’ nog volop in gebruik, niet alleen in het Verenigd Koninkrijk, maar ook op het Europese continent. Er werd toen niet alleen de oorspronkelijke prerafaëlitische kunst van rond 1850 mee aangeduid, maar ook allerlei Engelse kunstuitingen die van decennia later dateerden. White constateert in zijn artikel over Charles Ricketts dat er in het laatste decennium van de negentiende eeuw sprake was van een ‘new renaissance of the Pre-Raphaelite idea’, na een dalende belangstelling in de jaren zeventig.<sup>23</sup> Die laat negentiende-eeuwse prerafaëlitische mode, die zich uitstreckte over heel Europa, werd in 1898 ook besproken door The Lay Figure, de vaste columnist van het internationaal populaire tijdschrift *The Studio*. In een van zijn columns laat hij een journalist zeggen:

“I fancy the Continent takes Pre-Raphaelitism to mean Burne-Jones and the cult of the sunflower, Walter Cranes and Kate Greenaway’s toy-books, Dresser’s designs and Liberty fabrics, Morris’ wall-papers, and the Arts and Crafts movement, down to the latest Studio artists,” the Journalist said. “Certainly most who delight in these things delight also in the early Rossetti’s and Millais.”<sup>24</sup>

The Lay Figure vond het echter niet bezwaarlijk dat de jongste generatie placht te denken dat ‘the latest Rossetti’s, and Mr. Aubrey Beardsley, represent each pole of the Pre-Raphaelite ideal’. Het was tenslotte een teken van succes dat de Brotherhood zo veel geroemd en genoemd werd en men de term ‘prerafaëlitisch’ plakte op alle vernieuwende Engelse kunst uit de laatste decennia van de negentiende eeuw:

After all it is not very important if such a misconception has arisen. No matter what the Pre-Raphaelite brotherhood actually meant, or what Mr. Ruskin put forward as their creed, the movement we see developed to-day is deeper and broader than they guessed. It began before them, and it has lasted beyond them.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> White 1896, p. 79.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 81.

<sup>24</sup> The Lay Figure 1898, p. 70.

<sup>25</sup> Ibidem.

Wat deze contemporaine uitspraken over het prerafaëlisme illustreren, is dat er eind negentiende eeuw een grote verscheidenheid aan schilders, schrijvers en kenmerken van kunst en literatuur als prerafaëlitisch werden beschouwd en gerecipieerd, meer dan onderzoekers nu over het algemeen tot het prerafaëlisme zouden rekenen. Ik heb in deze studie geen beredeneerde selectie gemaakt van kunst en literatuur die ik zelf als ‘prerafaëlitisch’ beschouw. In plaats daarvan heb ik gekeken welke Engelse cultuurproducten in Nederland in de periode van het fin de siècle als prerafaëlitisch zijn aangemerkt, en daarvan heb ik de receptie onderzocht. Wanneer ik dus in het vervolg over een ‘prerafaëlit’ of ‘prerafaëlitisch werk’ spreek, dan impliceert dat, dat deze rond 1900 in Nederland binnen dat kader zijn geïnterpreteerd en onder die term zijn geschaard. Omdat de term ‘prerafaëlisme’ zoals gezegd rond 1900 een grote reikwijdte had, wordt hier niet alleen de receptie van Holman Hunt, Millais, Rossetti, Burne-Jones en Morris behandeld, maar ook die van Ruskin en Swinburne, van (decoratieve) kunstenaars die pas eind negentiende eeuw actief en bekend werden zoals Charles Ricketts, Charles Shannon, Aubrey Beardsley en Walter Crane, en van minder bekende dichters uit het netwerk van Rossetti zoals Christina Rossetti en Arthur O’Shaughnessy.

De invulling van de term ‘prerafaëlisme’ veranderde gedurende het fin de siècle herhaaldelijk. Daarom zal in de behandeling van de opeenvolgende receptiefasen de aandacht steeds verschuiven tussen de verschillende, als ‘prerafaëlitisch’ aangemerkte kunstenaars en werken, afhankelijk van wie of wat als zodanig werden gerecipieerd. Dit maakt ook dat in het ene hoofdstuk meer nadruk zal liggen op de literaire receptie, en in het andere de aandacht vooral uit zal gaan naar beeldende kunst. Dat de receptie van het prerafaëlisme hier zowel in het domein van de Nederlandse literatuur als op het gebied van de beeldende kunst wordt bestudeerd, is een gevolg van de variëteit aan (literaire en visuele) artefacten die tot het prerafaëlisme werden gerekend. Een dergelijke intermediale benadering is daarnaast voor de hand liggend omdat er in het fin de siècle sprake was van een intense en unieke wisselwerking tussen deze culturele domeinen. Veel schrijvers becommentarieerden de artistieke realiteit in kunstkritieken, waren nauw bevriend met kunstenaars en maakten teksten bij beeldende kunst. Omgekeerd lieten beeldend kunstenaars zich vaak inspireren door literaire teksten. Bovendien leidden de nauwe banden tussen schrijvers en kunstenaars niet zelden tot samenwerkingsprojecten, bijvoorbeeld in de vorm van boekuitgaven – de ideale ontmoetingsplaats van literaire en visuele kunst, waarvoor het prerafaëlisme een voorbeeld vormde.

### **3. Doelstelling en deelvragen**

In deze studie tracht ik de aard van de Nederlandse receptie van het prerafaëlisme vast te stellen en het belang en de functie van die receptie voor de Nederlandse literatuur en kunst tijdens het fin de siècle te bepalen. Het centraal stellen van de ontvangst en integratie van het prerafaëlisme in de Nederlandse cultuur heeft tot doel het inzicht te vergroten in het functioneren en transformeren van het Nederlandse culturele veld in relatie tot de (daar naartoe getransporteerde en daarin geïntegreerde) culturele productie van een buurland. De Engelse cultuur heeft een belangrijke rol gespeeld in het vernieuwingsproces dat zich tijdens



het fin de siècle voltrok in de literatuur, de beeldende kunst en de kunstnijverheid. De ontwikkeling van de Nederlandse cultuur in de richting van een individualistische poëzie, een gemeenschapskunst en een nieuwe boekkunst kan worden verhelderd door te onderzoeken welke rol de Engelse, prerafaëlitische kunst in die ontwikkeling heeft gespeeld.

De eerder geformuleerde hoofdvraag die voortvloeit uit deze doelstelling bestaat in feite uit twee deelvragen: de vraag naar de aard van de receptie van het prerafaëlisme in Nederland en de vraag naar de functie ervan. De vraag naar de *aard* (de kenmerkende aspecten) van de receptie zal beantwoord worden door de kanalen bloot te leggen waarlangs de contacten met het prerafaëlisme tot stand kwamen, door de opeenvolgende fasen of ontwikkelingslijnen van het receptieproces te beschrijven, en door de verschillende vormen waarin die receptie gestalte kreeg te traceren en te karakteriseren. Voor de beantwoording van deze vraag zullen verschillende culturele actoren en instanties, hun contact met het prerafaëlisme en hun handelingen met betrekking tot de selectie, verspreiding en integratie van het prerafaëlisme in Nederland worden uitgelicht.

De *functie* (de al dan niet beoogde werking) van de receptie van het prerafaëlisme in het Nederlandse culturele veld zal met betrekking tot vier verschillende aspecten geanalyseerd worden:

- 1) kunst- en literatuuropvattingen
- 2) maatschappijopvattingen en opvattingen over de relatie tussen kunst en maatschappij
- 3) cultuurproducten (literaire en visuele artefacten)
- 4) positionering van actoren in het culturele veld

De functie van de receptie van het prerafaëlisme voor de vorming van Nederlandse kunst- en literaturopvattingen (1) wordt vooral onderzocht aan de hand van een analyse van kritische receptiebronnen (kunst- en literatuurkritieken, essays). Hieruit kan blijken in hoeverre het prerafaëlisme aansloot bij, botste met, of een aanvulling was op de heersende normen in de Nederlandse cultuur en in hoeverre het contact met het prerafaëlisme aanleiding was om de eigen opvattingen omtrent kunst en literatuur te herformuleren. Datzelfde geldt voor de maatschappijopvattingen en de ideeën over de relatie tussen kunst en maatschappij (2), die vooral in de jaren 1890 ontwikkeld werden. Om, ten derde, te kunnen vaststellen of de kennismaking met en integratie van Engelse voorbeelden in de Nederlandse cultuur een nieuwe dynamiek in de culturele productie (3) van die cultuur teweegbracht, en zo ja, op welke manier, zullen vormen van creatieve receptie onder de loep worden genomen. Ik onderzoek deze cultuurproducten (literaire en visuele artefacten waarin het prerafaëlisme op een bepaalde manier doorwerkt) niet alleen op zichzelf, maar mede in relatie tot het culturele veld en de posities van actoren daarbinnen. Tot slot wordt in deze studie ook aandacht besteed aan de institutioneel-poëtische vraag naar de manier waarop prerafaëlitische elementen functioneerden in de strijd om macht en prestige in het culturele veld (4). Niet zelden werd het prerafaëlisme door schrijvers en kunstenaars ingezet om de eigen status te verbeteren.

Dit receptieonderzoek verschilt in vele opzichten radicaal van de onderzoeksaanpak die traditionele receptieonderzoekers zoals Felix Vodička en Hans Robert Jauss in de jaren zestig hanteerden. Zij stelden in hun onderzoek het gerecipieerde artefact centraal en zagen de receptie daarvan als de volkomen realisatie of concretisering van de betekenis van dat

werk.<sup>26</sup> Hier ligt de focus daarentegen op de aard van de receptie en de functie van het gereciperde werk in de doelcultuur. Onderzocht wordt hoe de ontvangende cultuur reageert op en een houding bepaalt ten opzichte van buitenlandse input. Het perspectief is dus omgekeerd: er wordt niet gekeken welke interpretatie het werk in de doelcultuur krijgt om de ultieme betekenis van dat werk te achterhalen, maar om te laten zien hoe recipiënten dat werk inzetten in hun eigen werk en denken. In de meeste recente receptiestudies met eenzelfde insteek gaat de aandacht vooral uit naar de kritische receptie van buitenlandse cultuurproducten en naar vertalingen. In deze studie worden naast kritieken en vertalingen ook creatieve receptievormen onderzocht waarin geïmporteerde cultuurproducten een nieuwe functie krijgen. Door kritische en creatieve receptie in samenhang te bestuderen, kan optimaal zicht worden verkregen op de diversiteit aan functies die een gereciperd werk in een doelcultuur kan gaan vervullen.

De vragen naar de aard en functie van de receptie van het prerafaëlisme zullen in deze studie niet strikt gescheiden van elkaar worden beantwoord. Er zullen juist zoveel mogelijk dwarsverbanden worden gelegd tussen de handelingen en strategieën van actoren, en de weerslag daarvan op de kritische en creatieve culturele productie. Een institutionele benadering en een hermeneutische onderzoeksaanpak komen daarmee in dit onderzoek als vanzelf samen en worden beide ingezet ter beantwoording van de cultuurhistorische vraag die hier centraal staat.<sup>27</sup>

Waar mogelijk zullen hier ook verbanden worden gelegd tussen de receptie van het prerafaëlisme en de culturele import die Nederland vanuit andere culturen bereikte. Want hoewel met de focus op de receptie van het prerafaëlisme een breed scala van interacties met Engelse kunst en literatuur kan worden onderzocht, belicht dit onderzoek toch slechts een klein deel van alle internationale culturele productie die Nederland rond 1900 bereikte en daar integreerde. Een vraag die voortvloeit uit dit gegeven, is of de prerafaëlitische input aansluit bij andere internationale tendensen of dat de Engelse cultuur juist iets bood dat in andere landen niet te vinden was.

#### **4. Recipiënten en hun repertoire**

In navolging van de socioloog Pierre Bourdieu beschouw ik culturen in deze studie als ‘velden’, als relatief autonome sociale universa waarin actoren met elkaar in strijd zijn om een specifieke vorm van kapitaal of macht te verwerven.<sup>28</sup> Het veldbegrip doet recht aan de hiërarchische, dynamische en transformatieve kenmerken van cultuur: het impliceert dat culturen veranderen door het handelen van actoren die proberen hun posities te verbeteren. Het recipiëren van vreemd cultuurgoed is één vorm van inzet in de strijd om de macht: actoren kunnen met het uitvoeren van receptieactiviteiten (en het verbinden van hun naam

<sup>26</sup> Zie over de geschiedenis van het receptieonderzoek Andringa 2006, p. 506-507.

<sup>27</sup> Over het gecombineerd gebruik van beide benaderingen (en de onmogelijkheid van een integratie) zie Dorleijn 2009.

<sup>28</sup> Zie voor deze definitie ook Verbruggen 2009, p. 23 en Pels in Bourdieu 1989, p. 12-13. Over het veldbegrip zie Bourdieu 1989 en Bourdieu 1994.

aan een buitenlandse grootheid of vernieuwingsbeweging) symbolisch kapitaal (prestige) verwerven waarmee ze hun positie in het culturele veld versterken.<sup>29</sup>

Binnen en tussen culturele velden (waarvan het literaire veld en het veld van de beeldende kunst deel uitmaken) kunnen verschillende netwerken van actoren en instituties worden onderscheiden die elk voor bepaalde specifieke segmenten uit een vreemde cultuur open staan en deze in het eigen veld proberen te integreren.<sup>30</sup> Netwerken zijn al dan niet veldoverschrijdende groepen van gerelateerde actoren en instituties die bepaalde gemeenschappelijke doelen hebben en streven naar verbreiding van gedeelde kennis en waarden.<sup>31</sup> In die groepen is onderlinge strijd minder belangrijk dan de collectieve inzet voor een bepaald hoger doel. Het propageren van een bepaald buitenlands cultuurproduct kan zo'n gemeenschappelijk doel zijn. Hoe meer mensen zich inzetten voor de consecratie van een vreemd cultuurgoed, des te bekender en meer geïntegreerd die receptie raakt in het ontvangende culturele veld.<sup>32</sup> Het feit dat er binnen culturele velden verschillende (al dan niet overlappende) culturele netwerken naast elkaar bestaan, ieder met hun eigen interesses, doelen en belangen, kan verklaren waarom er op één moment verschillende receptiestromen onderscheiden kunnen worden en buitenlands cultuurgoed in verschillende segmenten van het culturele veld tegelijkertijd verschillende functies kan gaan vervullen.

Om de receptieactiviteiten van actoren in het culturele veld te kunnen begrijpen (wie doet wat op welk moment en waarom?), is het van belang om inzicht te krijgen in de kennis, waarden en normen die aan het handelen van die recipiënten ten grondslag liggen. In het vervolg duid ik die culturele bagage van actoren aan met de term 'repertoire', een term die oorspronkelijk afkomstig is uit de polysysteemtheorie van de literatuurwetenschapper Itamar Even-Zohar.<sup>33</sup> Geïnspireerd door recente verkenningen van dit concept door Els Andringa en Floor van Renssen,<sup>34</sup> definieer ik 'repertoire' hier als de gedeelde kennis van werken (cultuurproducten) en de verzameling regels en waarden omtrent cultuur die er op een bepaald moment in een (segment van een) cultureel veld bestaan. Een repertoire kan gezien worden als een mentale uitrusting die actoren zich in een socialisatieproces hebben toegeëigend en die hun handelen en communiceren in een cultureel veld bepaalt.<sup>35</sup> Het repertoire helpt actoren bij het interpreteren en classificeren van cultuuruitingen en biedt hen de culturele bouwstoffen voor actiestrategieën op het gebied van culturele productie, receptie en communicatie. Net als de structuur van culturele velden zijn repertoires continu aan verandering onderhevig als gevolg van de handelingen van actoren en instituties. Wanneer actoren elementen aan andere culturen ontleen en deze in de doelcultuur importeren, heeft

<sup>29</sup> Zie voor Bourdieus kapitaalbegrif bijvoorbeeld Bourdieu 1994. Voor een uitgebreide toepassing van Bourdieus inzichten in de kunstgeschiedenis zie Grenfell & Hardy 2007.

<sup>30</sup> Voor een integratie van veldtheorie en Actor Network Theory (ANT) zie Van Maanen 2009. Over het lokale karakter van receptie en intercultureel contact zie De Geest 2008, p. 34.

<sup>31</sup> Zie Sanders 2009, p. 219. Itamar Even-Zohar op zijn beurt onderscheidt netwerken van literaire of culturele activiteiten die samen het culturele systeem uitmaken. Zie Even-Zohar 1990, p. 29.

<sup>32</sup> Zie Casanova 2007, p. 229.

<sup>33</sup> Zie voor een aantal uiteenlopende definities van 'repertoire' Even-Zohar 1990, p. 17, 39 en 40.

<sup>34</sup> Andringa 2006 en Van Renssen 2011. In deze studies wordt het repertoirebegrip net als hier verbonden aan inzichten uit de veldtheorie van Bourdieu.

<sup>35</sup> Andringa 2006, p. 527-528. Van Renssen 2011 merkt terecht op dat er ook verschillen bestaan tussen de manieren waarop individuele actoren omgaan met het repertoire, doordat er tal van factoren meespelen die per individu verschillen, zoals hun posities, relaties en levensgeschiedenis.

dat niet alleen effect op hun posities in het culturele veld, maar ook op de samenstelling van repertoires. Recipiënten van buitenlands cultuurgoed zijn er mede verantwoordelijk voor dat nieuwe elementen aan repertoires worden toegevoegd en dat er verschuivingen plaatsvinden in de hiërarchie van waarden en normen omtrent cultuur.<sup>36</sup>

## 5. Tijdsafbakening en materiaalafbakening

In deze studie is de receptie van het prerafaëlisme in de Nederlandse literatuur en beeldende kunst onderzocht vanaf het begin van die receptie (deze had een aanloop vanaf 1855 en intensiveerde rond 1878) tot om en nabij 1910, toen het *fin de siècle* op zijn einde liep. Het hoogtepunt van de receptie ligt in de decennia rond 1900. Pas toen kreeg het prerafaëlisme in Nederland een bredere bekendheid en ging het op grotere schaal een functie vervullen in het Nederlandse culturele veld. Die vertraagde doorwerking is niet uniek voor de receptie van het prerafaëlisme: voor de literatuur kan in het algemeen worden gesteld dat het gedurende de hele negentiende eeuw uitzonderlijk was wanneer een buitenlandse auteur binnen tien jaar na zijn debuut in Nederland voor het eerst genoemd werd.<sup>37</sup>

De term *fin de siècle* wordt hier louter als tijdsaanduiding gehanteerd voor de periode tussen circa 1880 en 1910. In literair en cultuurhistorisch opzicht kunnen deze jaren als een geheel worden beschouwd. Niet, zoals vaak gedacht wordt, door decadentie, maar door een aantal karakteristieke kenmerken van de kunst en cultuur uit deze periode, zoals het estheticisme, dat gepropageerd werd door de Beweging van Tachtig, en dat uitwaaierte naar tal van richtingen en overtuigingen zoals het utopisme, het metafysische en het mystieke, het socialisme, de gemeenschapskunst en het symbolisme.<sup>38</sup> De receptie van het prerafaëlisme ving in Nederland echter al aan voor het begin van deze periode. Het eerste hoofdstuk van dit boek beschrijft de aanloop van die receptie tot het begin van het *fin de siècle*, waarin deze tot volle bloei kwam. Het vierde hoofdstuk beschrijft de laatste belangrijke fase in het receptieproces, die doorloopt tot in de jaren tien. Daarna werd het prerafaëlisme minder frequent gereciperd en werd de rol van deze stroming in het culturele debat en de culturele productie minder prominent. Vandaar dat in dit boek slechts zijdelings aan die latere receptie wordt gerefereerd.

Voor dit onderzoek is een brede verzameling van receptiegegevens aangelegd. Ik heb mij daarbij beperkt tot Nederlandse bronnen en Vlaanderen buiten beschouwing gelaten. Een onderzoek naar Nederland *en* Vlaanderen zou twee afzonderlijke receptiegeschiedenissen opleveren. De Vlaamse receptie van het prerafaëlisme sloot meer aan bij de Franse en de Franstalig Belgische receptie dan bij de Nederlandse, en is bovendien door Laurence Brogniez en Stefan van den Bossche al goeddeels onderzocht.<sup>39</sup> Wel wordt de Belgische receptie in deze studie als referentiekader gebruikt voor de Nederlandse receptiegeschiedenis

<sup>36</sup> Andringa 2006, p. 527-528.

<sup>37</sup> Zie bijvoorbeeld Van Stipriaan 2010, p. 27 en Leijnse 1995, p. 16.

<sup>38</sup> Zie Krul 1991 en Kemperink 1996, p. 107.

<sup>39</sup> Zie Brogniez 2003. De studie van Van den Bossche over prerafaëlitische sporen in de Belgische literatuur en kunst zal binnenkort worden afgerond. In de Vlaamse tijdschriften was het prerafaëlisme overigens slechts marginaal aanwezig. Zie hierover Vandemeulebroucke 2009.

en wordt eraan gerefereerd in gevallen waarin zij van belang is geweest als doorgeefluik van het prerafaëlisme voor Nederland.

De inventaris van receptiegegevens over het prerafaëlisme in Nederland bestaat uit alle Nederlandse vertalingen van prerafaëlitische werken en Nederlandse studies over het prerafaëlisme uit het fin de siècle. Daarnaast zijn alle referenties aan het prerafaëlisme – dat wil zeggen aan de term ‘prerafaëlisme’ in al zijn spellingsvarianten, maar ook aan personen die door Nederlandse recipiënten als ‘prerafaëlieten’ zijn bestempeld of met het prerafaëlisme in verband zijn gebracht – in landelijke culturele bladen verzameld.<sup>40</sup> Doordat een aantal tijdschriften inmiddels digitaal doorzoekbaar is, was het mogelijk om ook een grote hoeveelheid *mentions* van prerafaëlitische auteurs en kunstenaars op te sporen.<sup>41</sup> Deze *mentions* laten zien hoe het prerafaëlisme een referentiekader werd voor Nederlandse critici in relatie tot de Nederlandse culturele productie. Ook schoolboeken en handboeken over Engelse literatuur zijn doorzocht op referenties aan het prerafaëlisme. Schoolboeken vormen een bijzondere bron omdat ze een brede verspreiding kenden en door een publiek van relatief minder geschoolden werden gelezen. In het geval van enkele belangrijke recipiënten zijn daarnaast persoonlijke documenten zoals brieven, dagboeken en aantekeningen doorzocht. Voor de bestudering van creatieve vormen van receptie is tot slot een inventaris van artefacten (literaire teksten, beeldende kunst en toegepaste kunst) gemaakt waarin sporen van het prerafaëlisme werden gevonden of op basis van andere bronnen werden verondersteld.

De verzameling van receptiegegevens over het prerafaëlisme in Nederland heeft meer opgeleverd dan in deze studie aan bod kon komen. Alles noemen zou het beeld niet verscherpen en het verhaal onnodig ophouden. In de bespreking van het receptiemateriaal zijn daarom keuzes gemaakt ten behoeve van de overzichtelijkheid. Zowel in het receptie-historisch overzicht als in de casestudies worden de activiteiten van een aantal recipiënten en bemiddelaarsinstanties uitgelicht. Hun receptieactiviteiten zijn ofwel belangrijk geweest voor de gedachtevorming over het prerafaëlisme en de verspreiding van de kennis daaromtrent, of hebben een belangrijke functie vervuld in het werk, het denken of de positiebepaling van de recipiënt zelf. De overige referenties aan het prerafaëlisme worden alleen genoemd als zij een bepaald kenmerk van de receptie onderstrepen dan wel tegenspreken.

## 6. Analyse van kritische en creatieve receptiedocumenten

Een groot gedeelte van de verzamelde receptiegegevens kan onder de noemer van kritische receptiedocumenten worden gevangen. Ik reken daartoe niet alleen de gevonden recensies (van tentoonstellingen, literaire werken en secundaire literatuur over het prerafaëlisme), maar ook beschouwende artikelen, essays, studies, en *mentions* in artikelen, schoolboeken en handboeken. In al deze teksten ben ik op zoek gegaan naar discursieve patronen in het

<sup>40</sup> Een lijst van doorzochte tijdschriften is opgenomen in bijlage 2. Receptie buiten het literaire veld en het veld van de beeldende kunst is hier buiten beschouwing gelaten. Aanvullend onderzoek naar de receptie van het prerafaëlisme in de (binnenhuis)architectuur en de politiek zou wenselijk zijn.

<sup>41</sup> Zie over het gebruik van *mentions* in receptieonderzoek bijvoorbeeld Andringa 2006, p. 531-2, De Geest & Verstraeten 2010, p. 82 en Van Renssen 2011, p. 165-167.

schrijven over het prerafaëlitisme.<sup>42</sup> Ik heb daarbij een veelheid van tekstuele aspecten in ogenschouw genomen, zoals thema's, topoi, retorische schema's, narratieve patronen, signaalwoorden, waardeoordelen en discussiepunten.<sup>43</sup> Een dergelijke discursieve analyse brengt zowel synchrone verschillen tussen receptiedocumenten in beeld, als veranderende dan wel stabiliserende discursieve patronen door de tijd heen.<sup>44</sup> 'Discours' kan in de brede zin van het woord alle taalgebruik en tekstuele verbanden betekenen. Ik gebruik het hier echter als aanduiding voor de manier waarop groepen mensen (in dit geval actoren in het culturele veld) over de wereld (in dit geval één aspect van die wereld, namelijk het prerafaëlitisme) praten of schrijven.<sup>45</sup> De gevonden discursieve patronen worden beschouwd binnen de tijd en plaats waarin ze ontstaan en worden steeds in verband gebracht met het repertoire en de posities van de betrokken recipiënten.

Een tweede deel van de materiaalverzameling kan worden aangeduid als creatief receptiemateriaal, dat eveneens wordt geanalyseerd in het kader van de bredere cultuurhistorische vraagstelling naar de aard en functie van de receptie van het prerafaëlitisme in de Nederlandse cultuur. Onder creatieve receptiedocumenten versta ik alle soorten artefacten (literaire teksten, beeldende en toegepaste kunst) waarin gereciperende werken of kunstopvattingen op een bepaalde manier verwerkt zijn. In de meest algemene zin is er in die artefacten sprake van 'interferentie': een vreemde cultuur wordt een bron van directe of indirecte ontlening voor een andere cultuur als gevolg van contact dat door actoren is bewerkstelligd. Een getransporteerd element maakt zich daarbij los van zijn oorspronkelijke gebruikscontext en ondergaat in de doelcultuur een functionele transformatie.<sup>46</sup> Die interferentie kan veel verschillende vormen aannemen (bijvoorbeeld een citaat of een meer impliciete verwijzing) en zich op verschillende niveaus manifesteren (zij kan effect hebben op een artefact als geheel of op een enkel aspect daarvan). In feite kunnen interferenties ook worden beschouwd als discursieve clusters die zowel geanalyseerd dienen te worden in verband met hun ontstaanscontext als in relatie tot het repertoire van de betrokken recipiënt. Die contextuele gegevens kunnen mede verklaren waarom een relatie tussen bepaalde artefacten tot stand wordt gebracht en waarom op deze manier.

Om de vraag naar de functie van het prerafaëlitisme in het creatieve receptiemateriaal (in visuele en tekstuele artefacten) te kunnen beantwoorden, analyseer ik de daarin gevonden interferenties door middel van discursieve analyse, intertekstuele analyse en iconografische beeldanalyse.<sup>47</sup> Om de aard van die interferenties specifiek te kunnen benoemen, maak ik daarbij gebruik van termen afkomstig uit de intertekstualiteitstheorie. Zo gebruik ik de term

<sup>42</sup> In dit verband kan ook van 'discursieve formaties' worden gesproken. Volgens Mills 2004, p. 15 kan een discursieve formatie worden herkend aan 'the systematicity of the ideas, opinions, concepts, ways of thinking and behaving which are formed within a particular context'.

<sup>43</sup> Zie voor dergelijke categorieën waaraan discursieve formaties kunnen worden herkend Sanders 2009, p. 319-320 en Angnot 2004.

<sup>44</sup> Voor deze discoursanalytische aanpak heb ik mij laten inspireren door recente studies zoals Sanders 2009 en Verstraeten 2011. De discoursanalyse biedt geen uitgewerkte methode of model, maar kan wel als zoeklicht fungeren bij de analyse van een divers corpus van tekstuele bronnen. Verstraeten laat overtuigend zien hoe een discoursanalytische benadering toegepast kan worden zonder daar strikte methodologische implicaties aan te verbinden.

<sup>45</sup> Zie voor drie verschillende invullingen van het begrip 'discours', waaronder deze (die vooral in de vergelijkende cultuurwetenschap wordt gebruikt), Beller & Leerssen (red.) 2007, p. 313.

<sup>46</sup> Zie Even-Zohar 1990, p. 54-55 en Even-Zohar 2005, p. 1.

<sup>47</sup> Voor de analyse van beeldende kunst heb ik gebruik gemaakt van Van Straten 2002.

‘referentie’ wanneer er sprake is van een directe, open verwijzing naar een bron, waarbij vorm en inhoud van een eerdere tekst of artefact letterlijk wordt overgenomen. Een referentie kan voorkomen in een tekst en betrekking hebben op twee of meer andere teksten, maar zij kan ook de vorm hebben van een beeldreferentie of betrekking hebben op twee of meer verschillende media (tekst en beeld).<sup>48</sup> Gevallen waarin een verbale representatie van een visueel kunstwerk wordt gegeven, worden aangeduid met de term ‘ekphrasis’.<sup>49</sup> Wanneer die verbale representatie de vorm heeft van een gedicht kan ook van een ‘beeldgedicht’ worden gesproken.<sup>50</sup> Ik spreek van ‘allusies’ in het geval van meer geïntegreerde, verkapte verwijzingen naar andere artefacten die niet het gevolg zijn van expliciete imitatie of herhaling, maar van een meer impliciete inbedding van bepaalde bronnen in een nieuwe context.<sup>51</sup> Een allusie zou een nieuw stadium in de receptie kunnen aanduiden, een stadium waarin het gereciperende verder geïntegreerd en wellicht meer vanzelfsprekend of automatisch in nieuwe artefacten verwerkt is. Deze bedekte vormen van interferentie zijn moeilijker te traceren dan referenties. Aanwijzingen voor het bestaan van allusies kunnen aangetroffen worden in zogenaamde ‘parateksten’. Dit zijn alle tekstuele en visuele elementen die een artefact vergezellen, zoals manuscripten en typoscripten, voorstudies, interviews, brieven, dagboeknotities, etcetera.<sup>52</sup> In deze studie zijn parateksten vaak het vertrekpunt van een nadere intertekstuele analyse van de artefacten waarmee ze verband houden. Ze worden daarnaast ook als volwaardige receptiedocumenten op zichzelf geanalyseerd.

Wanneer allusies op grotere schaal voorkomen in een artefact en de intertekstuele of intermediale link gevolgen heeft voor het thema, de motieven of de stijl van een bepaald artefact, dan zou ook van ‘invloed’ kunnen worden gesproken. In aansluiting op een recente literatuurwetenschappelijke tendens wil ik ervoor pleiten intertekstualiteit en invloed niet als tegenstrijdige maar als complementaire termen op te vatten en te gebruiken.<sup>53</sup> Intertekstuele sporen zijn in deze studie meermaals het vertrekpunt voor een verdere analyse van invloed van het prerafaëlisme op het niveau van een werk als geheel. Ook aanwijzingen in parateksten en metateksten (dit zijn commentaren op een bepaalde tekst of artefact, zoals recensies of wetenschappelijke studies) maken soms dat ik verder heb gezocht naar prerafaëlistische invloed in die werken. Om generaliserende uitspraken over invloed te

---

<sup>48</sup> In dat laatste geval is er sprake van intermediale referentie. Zie Rajewsky 2005, p. 51-53. Zie ook Dorleijn 2011, p. 245.

<sup>49</sup> Zie over dit genre bijvoorbeeld de studies van Heffernan 1993, Wagner 1996, Robbillard & Jongeneel (red.) 1998 en Cheeke 2008.

<sup>50</sup> Over beeldgedichten zie Kranz 1973 en Eykman 2003.

<sup>51</sup> Zie voor een op tekst gerichte definitie van ‘allusie’ Claes 2011, p. 103. Wanneer het ene beeld een (element uit een) ander beeld herhaalt, kan ook van een ‘beeldallusie’ worden gesproken. Zie Claes 1988, p. 165-172.

<sup>52</sup> Zie Genette 1997 en voor een toepassing van deze theorie De Strycker 2012, p.45-47.

<sup>53</sup> Hoewel lang aangenomen is dat de uitgangspunten van invloedstudies en intertekstualiteitstheorie (respectievelijk de focus op de auteur versus de focus op de lezer) per definitie onverenigbaar zijn, blijkt uit recente theoretische studies waarin de scheidslijn tussen beide concepten en werkwijzen opnieuw onderzocht wordt dat de tegenstelling minder groot is dan intertekstualiteitstheoretici hebben doen voorkomen. Zie o.a. Musarra-Schroeder 1996, Landwehr 2002, De Geest 2004 en De Strycker 2012.

voorkomen wordt in die gevallen altijd de vraag gesteld op welke aspecten van dat werk die invloed precies betrekking heeft.<sup>54</sup>

Door transfertheoretici en intertekstualiteittheoretici is gesteld dat de vergelijkende cultuurwetenschap bij processen van receptie en invloed een passieve houding veronderstelt van de cultuur waarin die receptie of invloed plaatsvindt.<sup>55</sup> In mijn visie komen receptie en invloed juist tot stand door het handelen van actoren in een doelcultuur. Invloed wordt hier dan ook niet opgevat als iets wat de ontvangende partij ondergaat, maar als een vorm van actieve receptie, als een proces waarbij de beïnvloedde partij altijd de meest actieve is. Vanwege de problemen die komen kijken bij de operationalisering van het invloedconcept<sup>56</sup> is dit onderzoek echter nadrukkelijk niet opgezet als een onderzoek naar de ‘invloed’ van het prerafaëlisme in Nederland, noch is de onderzoeksvraag in termen van invloed gesteld. In plaats daarvan richt die vraag zich op de aard en de functie van de receptie van het prerafaëlisme in het Nederlandse culturele veld, wat een brede blik impliceert die niet alleen gericht is op artefacten, maar op een veelheid aan culturele producten, processen, opvattingen en strategieën, en op de actoren die deze genereren.

## 7. Hoofdstukindeling

Deze studie bestaat uit twee delen. Het eerste deel bevat een historisch overzicht van de receptie van het prerafaëlisme vanaf het begin tot circa 1910. Dit overzicht is opgedeeld in vier hoofdstukken die – met enige temporele overlap daartussen – alle een specifieke periode in de receptiegeschiedenis van het prerafaëlisme behandelen: de periode van 1855 tot 1880, de jaren 1880-1890, de jaren 1890-1900, en het eerste decennium van de twintigste eeuw. Deze hoofdstukken werpen licht op het geleidelijke acceptatie- en acculturatieproces dat zich in Nederland ten aanzien van het prerafaëlisme voltrok. De dichter Alfred Lord Tennyson heeft een dergelijk receptieproces in zijn gedicht ‘The Flower’ beschreven met behulp van een metafoor: in eerste instantie wordt nieuw cultuurgoed als onkruid beschouwd dat verdelgd moet worden, maar gewinning en veranderende normen omtrent kunst en literatuur maken dat mensen dat onkruid langzaam als een bloem gaan zien waarvan zij het zaad ook in eigen grond zaaien, waar deze bloem vervolgens opbloeit en weer verdort. Het receptieproces van het prerafaëlisme in Nederland voltrok zich op een zelfde manier: wat op het eerste gezicht onkruid leek, beschouwde men later als een bloem, die langzaam in vreemde grond geworteld raakte.

Op het historisch overzicht volgt een tweede deel, dat bestaat uit vijf casestudies. Omdat het niet mogelijk was om in het tijdsbestek van deze studie alle receptiedocumenten tot in detail te bestuderen, zijn vijf prominente recipiënten geselecteerd op wier receptieactiviteiten in aparte hoofdstukken meer in detail wordt ingegaan. Het betreft de schrijvers Frederik van Eeden, Edward B. Koster en P.C. Boutens, en de kunstenaars Antoon

<sup>54</sup> Ook De Strycker benadrukt dat in invloedonderzoek niet alleen de invloedsrelatie wordt opgespoord en benoemd, maar dat ook precies wordt vastgesteld hoe de betrokken artefacten zich tot elkaar verhouden en wat voor gevolgen de invloed heeft voor de aard van de culturele productie. Zie De Strycker 2012, p. 72.

<sup>55</sup> Zie bijvoorbeeld Werner & Zimmermann 2002 en Claes 2011, p. 38.

<sup>56</sup> Zie bijvoorbeeld Hermerén 1975 en De Strycker 2005.



Derkinderen en Jan Toorop. In deze casestudies wordt de functie van de prerafaëlitische kunst voor de vorming van hun werk en van hun opvattingen over literatuur, kunst en maatschappij preciezer vastgesteld.

Bij de selectie van de vijf casestudies heeft een aantal criteria een rol gespeeld. In de eerste plaats is gekeken naar de hoeveelheid receptieactiviteiten van de recipiënten. Geselecteerd zijn de personen die gedurende een langere periode in verhouding tot andere recipiënten veel contact met prerafaëlitisch werk hebben gehad en daar herhaaldelijk uiting aan hebben gegeven, zowel in hun creatieve werk als in artikelen, lezingen en persoonlijke documenten. In de tweede plaats heeft het criterium van diversiteit een rol gespeeld. Niet alleen zijn zowel literatoren als beeldend kunstenaars geselecteerd, ook hebben alle gekozen recipiënten zich in meerdere rollen met het prerafaëlisme beziggehouden. Deze verzameling casestudies toont aan dat het prerafaëlisme in Nederland zeer verschillende functie is gaan vervullen. In dat opzicht zijn deze vijf gevallen representatief voor de receptiegeschiedenis als geheel.

In alle casestudies wordt eerst kort de cultuurhistorische achtergrond van de betreffende recipiënt geschetst, waarbij diens kunstopvattingen en diens positie in het culturele veld aan bod komen. Vervolgens worden steeds de receptiekanalen beschreven waarlangs de recipiënten met het prerafaëlisme in aanraking kwamen. Deze paragrafen dienen als context voor de analyse van hun kritische en creatieve receptieactiviteiten die daarop volgt. Hoewel mijn vraag in deze casestudies steeds uitgaat naar de specifieke betekenis van het prerafaëlisme voor het werk en denken van een bepaalde recipiënt, zou het een vertekend beeld geven wanneer ik de receptie van het prerafaëlisme bij deze schrijvers en kunstenaars in isolement zou beschouwen. Daarom zal ik waar nodig ook andere culturele import benoemen waar de recipiënten ontvankelijk voor waren en waarmee prerafaëlitische elementen in hun werk verbindingen aangingen.

# Deel 1 – Receptie-historisch overzicht

## 1. ‘Te voorschijn getreden uit den nevel’ Vroegste receptie van het prerafaëlitisme in Nederland

In *De Gids* van 1876 poneerde criticus H. Th. Boelen de stelling dat ‘op weinige, zeer weinige uitzonderingen na, onze dagbladen en tijdschriften [...] schier uitsluitelijk den blik op Frankrijk of liever op Parijs gevestigd [houden].’<sup>1</sup> Boelen ontleende deze stelling aan een artikel van zijn Vlaamse collega Domien Sleeckx, medewerker van het Vlaams-Nederlandse tijdschrift *Nederlandsch Museum*, die in zijn ‘Kunstkroniek’ van 1874 de eenkennigheid van de culturele bladen als probleem had aangekaart. Volgens hem waren juist de Franse journalisten ‘de onwetendste [...] van gansch Europa’, waardoor men via Frankrijk niet te weten kon komen hoe het er in andere landen op wetenschappelijk gebied en in de kunsten aan toeling. Boelen voegt daaraan toe dat ook in Nederland ‘meestal wat al te sterk de fransche invloed op onzen kunstsmaak merkbaar is’ terwijl volgens hem ‘niet alleen de Franschen, al onze naburen [...] waardig [zijn] te worden gadeslagen.’<sup>2</sup> Om dat te bewijzen, citeert hij vervolgens uitgebreid uit het artikel van Sleeckx, waarin deze een Engels schilderij bespreekt: *The Shadow of Death* (1873) van William Holman Hunt.<sup>3</sup>

Het is aannemelijk dat de waarneming van Sleeckx en Boelen in respectievelijk 1874 en 1876 een kern van waarheid bevat: aan het begin van de negentiende eeuw was Parijs uitgegroeid tot het culturele centrum van de wereld, waardoor alle blikken daarop gericht waren en al het culturele nieuws via Frankrijk Nederland en Vlaanderen bereikte.<sup>4</sup> Hoewel Nederland wel handelsbetrekkingen met Engeland onderhield, bleef ook dit overzeese buurland in cultureel opzicht nog lang in nevelen gehuld. De beperkte kennis van de Engelse cultuur tot grofweg het begin van de jaren tachtig is mede te verklaren door het feit dat veel Nederlanders tot ver in de negentiende eeuw slechts basale kennis van de Engelse taal hadden en er weinig Engelse literaire werken in Nederland te koop waren. Ook de transportverbindingen tussen Groot-Brittannië en het continent waren gedurende het grootste gedeelte van de negentiende eeuw nog verre van snel, frequent en comfortabel.<sup>5</sup> Reproducties van Engelse kunst waren wel voorhanden in de vorm van (staal)gravures, maar deze werden pas vanaf de jaren zestig massaler verspreid, toen het reproducen van kunst door middel van fotografie de norm werd.<sup>6</sup> Al deze factoren samen maakten dat de Nederlandse receptie van het prerafaëlitisme pas na 1880 haar incidentele karakter verloor. Toch moet deze Engelse kunststroming voor Nederlanders ook daarvóór niet meer totaal onbekend zijn geweest. Een paar vroege cultuurbemiddelaars komt de eer toe in de jaren 1855-1880 de prerafaëlitische kunst en literatuur te hebben geïntroduceerd. Tot 1880 verliepen de receptieprocessen van de

---

<sup>1</sup> Boelen 1876, p. 334.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 335.

<sup>3</sup> Zie ook Sleeckx 1874, p. 90-114.

<sup>4</sup> Empirisch onderzoek naar de precieze rol van Franse bronnen in de Nederlandse culturele informatievoorziening in de negentiende eeuw is bij mijn weten tot op heden niet gedaan, maar zou uiterst wenselijk zijn. Wel bevestigt Marita Mathijssen het beeld dat Sleeckx en Boelen schetsen wanneer zij schrijft: ‘Veel kennis van Engeland was er overigens niet. De uitwisseling van cultuur en wetenschap liep over het algemeen via de omweg van Frankrijk.’ Zie Mathijssen 2009, p. 3.

<sup>5</sup> Zie over het personenvervoer tussen Engeland en Nederland Klein & Bruijn (red.) 1975.

<sup>6</sup> Over de verspreiding van Engelse reproducties zie Verhoogt 2007, p. 213-282.

prerafaëlitische beeldende kunst en van de prerafaëlitische literaire productie nog grotendeels onafhankelijk van elkaar. Om die reden worden ze hier los van elkaar besproken. In beide receptiestromen wordt echter zichtbaar hoe de worsteling met, gewinning aan en geleidelijke acceptatie van iets nieuws zich voltrok.

## 1. Schilderkunst

In het midden van de jaren vijftig – de Pre-Raphaelite Brotherhood was toen al zeven jaar oud – ontdekte men in Nederland voorzichtig de prerafaëlitische schilderkunst. Voorzichtig, omdat deze nieuwe kunst aanvankelijk botste met de culturele normen en waarden van Nederlandse kunstenaars en critici die deze recipieerden. Zij hadden een voorkeur voor andere genres en hanteerden andere normen voor kunst dan de prerafaëlieten. De zeventiende-eeuwse Nederlandse kunst gold als het belangrijkste referentiekader om nieuwe kunst aan te toetsen. Bij negentiende-eeuwse kunstverzamelaars waren verder vooral genrestukken en (geïdealiseerde of moralistische) landschappen populair. Door de kunstacademies werd daarnaast ook de historieschilderkunst gestimuleerd (waar ook de prerafaëlieten zich wel aan wijdde), maar met weinig resultaat.<sup>7</sup> Op enkele landschappen van Millais en Holman Hunt na sloten de prerafaëlitische religieuze taferelen en hun sociaal-maatschappelijke, historische en literaire onderwerpen dan ook niet aan bij de gangbare smaak en de algemene culturele bagage van het Nederlandse culturele publiek.

Volgens de negentiende-eeuwse norm zoals die door de kunstacademies werd uitgedragen, diende kunst algemene idealen en verheven gedachten uit te drukken.<sup>8</sup> Kunst die van dat principe afweek, botste met het repertoire van de vroegste Nederlandse recipiënten. De prerafaëlitische schilderkunst werd in haar vroegste fase gekenmerkt door een terugkeer tot de primitieve kunst van voor Rafaël en door het werken naar de natuur en naar levende modellen. Aan de door de academie gedicteerde regels van schoonheid en harmonie voldeed deze kunst in de ogen van de Nederlanders lang niet altijd. Wanneer de nabootsing van de werkelijkheid te ver doorgevoerd werd, kon volgens hen het onderwerp gemakkelijk te nederig, lelijk of onzedelijk worden (lang niet alles in de werkelijkheid was immers Schoon en Goed). Op het formele vlak kon de aanschouwelijkheid in het geding komen door een te fel (of in het geval van de Haagse School juist te mat) kleurgebruik en bestond het gevaar te vervallen in een ongebreideld detailrealisme dat de eenheid van voorstelling teniet deed.<sup>9</sup> Het naschilderen van de werkelijkheid vond men bovendien geen kunst, geen stijl – voor imitatie hadden kunstenaars immers geen denkracht en geen creativiteit nodig.<sup>10</sup>

In gevallen waarbij idealisering en verheven gedachten ontbraken, en in plaats daarvan sprake was van (in de ogen van de critici overdreven) nabootsing van de werkelijkheid of natuur, onconventioneel kleurgebruik en veel details, werd in de kunstkritieken vaak de term ‘realisme’ gebruikt. Het etiket ‘realisme’ hield tot ver in de negentiende eeuw een negatieve waardering in. Pas in de jaren zeventig, toen men enigszins gewend was aan de anti-

<sup>7</sup> Zie Reynaerts 2001, p. 216.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 241-242.

<sup>9</sup> Zie Streng 1997, p. 77.

<sup>10</sup> Zie bijvoorbeeld Reynaerts 2001, p. 111.

academische kunst en de normen en waarden omtrent kunst als gevolg van die gewenning veranderden, kreeg de term ‘realisme’ ook positieve connotaties, en werd het negatieve imago ervan met predicaten als ‘waar’ en ‘zuiver’ opgepoetst.<sup>11</sup> Zoals de kunst van de Franse School van Barbizon en van de Nederlandse Haagse School beetje bij beetje krediet won, zo maakte ook in de receptie van de prerafaëlitische schilderkunst kritiek geleidelijk aan plaats voor acceptatie.<sup>12</sup>

### *1.1 Tobias van Westrheene, de eerste criticus*

In 1855, tijdens de wereldtentoonstelling in Parijs, was prerafaëlitische schilderkunst voor het eerst op het Europese continent te bezichtigen. Drie schilderijen van Holman Hunt en drie werken van Millais werden daar tentoongesteld. Kunstkenner en criticus Tobias van Westrheene reisde voor deze gelegenheid naar Parijs en deed voor het tijdschrift *Kunstkronijk* uitgebreid verslag van de wereldtentoonstelling. Wanneer hij in zijn recensie komt te spreken over de Engelse kunst, vermeldt hij dat die kunst op deze tentoonstelling voor het eerst ‘te voorschijn [is] getreden uit den nevel, welke haar voor het vasteland hield verborgen’.<sup>13</sup> Hij typeert de Engelse kunst als een zuiver nationale en onvermengde kunst waarvan ‘naïveteit’ (in de betekenis van natuurlijk, ongekunsteld) het belangrijkste kenmerk is.<sup>14</sup> Verder vindt hij dat deze kunst eenvoud in poëzie en opvatting, een streven naar waarheid in uitdrukking en diepe gedachten uitstraalt. Maar de negatieve kritiekpunten hebben in Van Westrheenes bespreking de overhand. Volgens hem vertoont de Engelse cultuur een algeheel gebrek aan schoonheid en harmonie: de Engelsen hebben een valse smaak wat kleur betreft, de schilderijen missen harmonie en geven vaak onvolmaakte studies van de werkelijkheid.<sup>15</sup>

Van Westrheenes mening over specifiek de prerafaëlitische school is niet veel positiever:

Men kent de grondwet dier richting: volstreekte ontkenning van al het goede en schoone dat na Rafaël is geschilderd; onbegrensde eerbied voor de byzantijsche, dweepende hulde aan de gotische kunst. De opvatting en de vormen van Giotto, liever nog van Tiesole [sic] en Perugino, ziedaar haar ideaal, waaraan zij getrouw blijft met zoo veel of weinig consequentie als haar mogelijk is, bij de tegenspraak waarin zij elk oogenblik komt met het talent harer eigene volgers, met de uitspraken der aesthetica, met de eischen van den tijd.<sup>16</sup>

De ‘grondwet’ van het prerafaëlisme, die voorschrijft dat men terug moet keren tot de kunst van vóór Rafaël, wordt door Van Westrheene bekend verondersteld. Misschien verwachtte hij dat zijn lezers Ruskins pamflet over het prerafaëlisme kenden, of via andere Engelse bronnen met deze nieuwe kunstrichting kennis hadden gemaakt. Op het continent was er in 1856 namelijk op de verslagen van de wereldtentoonstelling na nog niet over het prerafaëlisme

<sup>11</sup> Om mij afzijdig te houden van de discussie over de kenmerken en definitie van realistische kunst, gebruik ik de term ‘realisme’ in het onderstaande alleen wanneer deze ook door de recipiënten zelf in de betreffende receptiedocumenten gebruikt wordt.

<sup>12</sup> Over de receptie van de School van Barbizon in Nederland zie Kraan 1985.

<sup>13</sup> Van Westrheene 1856, p. 9.

<sup>14</sup> Van Westrheene beschouwde weinig invloed van buitenaf als iets goeds. Zie Reynaerts 2001, p. 208-209.

<sup>15</sup> Van Westrheene 1856, p. 13.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 32. Vermoedelijk doelt Van Westrheene hier op de beeldhouwer Mino da Fiesole.

geschreven.<sup>17</sup> Volgens Van Westrheene is het probleem van de prerafaëlitische grondwet dat deze conflicteert met de esthetische eisen die midden negentiende eeuw aan kunst werden gesteld. Door de middeleeuwse, primitieve kunst na te volgen deden de prerafaëlieten volgens hem bovendien hun eigen talent te kort. Als hij vervolgens over de twee tentoongestelde werken van Millais komt te spreken (die van Holman Hunt laat hij buiten beschouwing), dan herhaalt hij zijn kritiek in andere bewoordingen en voegt er enkele formele kritiekpunten aan toe:

Millais moge, bij even veel trouw aan de puristische richting, meer oorspronkelijkheid hebben bewaard, zijn *Terugkeer van de duif in de ark* getuigt van een bedorven smaak; die twee als schoolmeisjens aangekleede poppen, die ons de dochters van Noach moeten voorstellen, zijn voor mij even onbegrijpelijk als die *Ophelia*, welke schijnt te drijven in iets, dat noch glas, noch water, maar vreeslijk groen is. Het moge naïveteit heeten om zoo, tegen alle wetten van schoonheid en harmonie, eene verouderde richting gebrekkig te volgen, ik voor mij, ik vind er minstens even veel pretentie in om daarmee het gezond verstand van het publiek te durven beledigen.<sup>18</sup>

Van Westrheene stelt hier dat een oude richting (de kunst van vóór Rafaël, die Van Westrheene sowieso al minder hoog achtte dan de Renaissancekunst<sup>19</sup>) door Millais slecht wordt nagevolgd, en dat dat consequenties heeft voor de perceptie van deze kunst door het publiek: het zal deze bedorven vinden en in strijd met het gezond verstand. Van Westrheene zelf keurt Millais' kunst vooral af omdat zij indruist 'tegen alle wetten van schoonheid en harmonie'. De 'als schoolmeisjens aangekleede poppen' op het schilderij *The Return of the Dove to the Ark* (1851) (afbeelding 5) die de dochters van Noach voorstellen, missen volgens hem door hun aankleding een bepaalde verhevenheid die bij religieuze voorstellingen verwacht werd. Het 'vreeslijk groen' van het water waarin *Ophelia* (1851-1852) (afbeelding 6) drijft, was te fel om te voldoen aan zijn eis van harmonie en schoonheid.<sup>20</sup> Van Westrheene verkoos de uitdrukking van een hogere waarheid boven een natuurgetrouwe of naar de werkelijkheid geschilderde weergave van mensen en natuur. Hij deelde de mening van Baudelaire dan ook niet, die de afdeling met de Engelse schilders op de werelddtentoonstelling beoordeelde als 'heel mooi, buitengewoon mooi zelfs', en 'waard lang en geduldig te worden bestudeerd'.<sup>21</sup>

De tweede keer dat Van Westrheene in de gelegenheid kwam om prerafaëlitische kunst in levende lijve te aanschouwen, was tijdens een bezoek aan Engeland in 1868. Hij bezocht toen onder andere de National Exhibition of Works of Arts in Leeds, waarvan hij voor *De Gids* en *De Nederlandsche Spectator* verslag deed.<sup>22</sup> Uit zijn verslagen blijkt duidelijk dat Van Westrheene ook meer dan tien jaar na zijn eerste kennismaking met de Pre-Raphaelite Brotherhood nog weinig kennis had van deze schilderschool: de feiten over de oprichting, de

<sup>17</sup> Zie Brogniez 2003.

<sup>18</sup> Van Westrheene 1856, p. 34.

<sup>19</sup> Zie Van Westrheene 1868a, p. 503.

<sup>20</sup> Over de kritiek van negentiende-eeuwse Nederlandse critici op het realistische kleurgebruik zie Reynaerts 2001, p. 213.

<sup>21</sup> Baudelaire 1992 [1855], p. 16.

<sup>22</sup> Van Westrheene 1868a en Van Westrheene 1868b.

leden en de doelstellingen van de broederschap waren hem onbekend. Wel was hij zich bewust van het feit dat de prerafaëlitische schilderkunst in 1868 inmiddels een ontwikkeling had doorgemaakt en in Engeland al veel minder omstreden was geworden. Hij constateerde dat een schilderij als *The Death of Chatterton* van Henry Wallis het publiek in 1856 nog gechoqueerd had, maar de menigte in 1868 compleet onverschillig liet. Zo niet Van Westrheene zelf.

De prerafaëlitische schilders, waartoe Van Westrheene Millais, Arthur Hughes en Henry Wallis ('en hoe zij meer mogen heeten') rekent, noemt hij 'hoofden en volgers eener excentrieke richting', en typeert hij als volgt:

De ostentatie, waarmede de dusgenaamd naieve, maar inderdaad domme navolging der natuur, – niet zooals zij zich in hare verhouding *schijnt* voor te doen, maar zooals zij in elk onderdeel werkelijk *is*, – werd overdreven; de affectatie, waarmede niet zelden een groot talent aan de onbetekenendste motieven werd verspild, is door de Pre-Raphaelitische kunstenaars prijs gegeven [...].<sup>23</sup>

Van Westrheene licht hier twee kenmerken van prerafaëlitische kunst uit, die hij beide afkeurt. In de eerste plaats heeft hij, in overeenstemming met zijn eerdere kritiek, bezwaar tegen de 'domme' navolging van de natuur en de minutieuze weergave van elk detail. Die werkwijze bestempelt hij als overdreven.<sup>24</sup> Als voorbeeld van de overdrijving van de prerafaëlitische school noemt hij het schilderij *Autumn Leaves* (1855-1856) (afbeelding 7) van Millais,<sup>25</sup> al vermeldt hij niet op welk aspect van dit schilderij die overdrijving volgens hem betrekking heeft. Ten tweede vindt hij de motieven die de prerafaëlieten schilderden onbetekenend. Ook hier kan hij gedacht hebben aan *Autumn Leaves*, dat geen verhaal verbeeldt of verheven gedachten uitdraagt, maar slechts een indruk tracht te geven van jeugd en schoonheid. Van Westrheene miste hier de in traditionele kunst aanwezige idealisering en verheffing. Ook maakt hij, net als in verband met *Ophelia* in 1856, een kritische opmerking over het kleurgebruik van de Engelse schilders. Hij noemt het 'verschrikkelijk, oogverblindend, oogbedervend'.<sup>26</sup> De felle, pure prerafaëlitische kleuren die vaak op een natte witte ondergrond werden aangebracht, kwamen schreeuwend over op iemand die vooral gewend was aan de bruintinten van 'onze' Rembrandt.<sup>27</sup> Deze kritiek komt overeen met de Franse kritiek op het prerafaëlitisme in de eerste fase van de receptie. Ook daar vielen de gedetailleerde natuurweergave en de felle kleuren van vroege prerafaëlitische schilderijen zoals *Ophelia* van Millais in eerste instantie niet in goede aarde.<sup>28</sup>

Samenvattend stelt Van Westrheene in zijn bespreking van de tentoonstelling in Leeds dat hij geneigd is de Engelse schilderkunst op enkele uitzonderingen na 'bepaald lelijk te

<sup>23</sup> Van Westrheene 1868a, p. 342.

<sup>24</sup> De schilders van de Franse school van Barbizon verweet hij juist te weinig oog voor detail te hebben. Zie Kraan 1985, p. 68.

<sup>25</sup> De catalogus bij de tentoonstelling in Leeds vermeldt dat er naast *Autumn Leaves* ook het schilderij *The Wolf's Den* (1863) van Millais te zien was. Van Arthur Hughes werd *The Music Party* (1864) tentoongesteld. Holman Hunt exposeerde de werken *Strayed Sheep (Our English Coast)* (1852), *The Eve of St. Agnes* (1857) en *The illumination of London Bridge on the Prince of Wales's Wedding Day* (1864). Zie [Cat.] *National Exhibition* 1868.

<sup>26</sup> Van Westrheene 1868b, p. 195.

<sup>27</sup> Deze kritiek deelde hij overigens met zijn Engelse collega's. Over prerafaëlitisch kleurgebruik en de reacties daarop zie Prettejohn 2007a, p. 148-152.

<sup>28</sup> Zie over de vroege Franse receptie Brogniez 2003, p. 19-58.

vinden'. Hij verwacht ook niet dat deze kunst de Nederlanders ooit zal kunnen bekoren, tenzij door grondige studie:

En ofschoon ik twijfel of een van onze door en door Hollandsche kunstenaars ooit een bewonderaar zou kunnen worden van de moderne Engelsche school, zoo geloof ik toch, dat de kunsthistoricus, al is hij Hollander, door vergelijking en studie dezelfde school kan leeren begrijpen en dan ook in billijkheid zal gaan waardeeren.<sup>29</sup>

Wel stelde Van Westrheene na zijn reis naar Engeland vast dat het prerafaëlisme zich in positieve zin aan het vernieuwen was, doordat de schilders heilzame invloed van oude continentale schilderscholen zijn gaan ondervinden, wat deze kunst voor Nederlanders aantrekkelijker maakt. Hij wist te melden dat 'de gezeleerdste Pre-Rafaeliten zelf het sein tot den afval [hebben] gegeven', dat wil zeggen van hun oorspronkelijke uitgangspunten (mediëvalisme en 'truth to nature'), en dat 'wat er degelijks is in hun streven, allengs meer op den voorgrond [treedt]'.<sup>30</sup> Holman Hunt typeert hij vervolgens als een veelbelovend landschapsschilder. Het feit dat Holman Hunt zich meer dan andere prerafaëlieten met landschapsschilderkunst bezighield op een manier die Van Westrheene kennelijk kon bekoren (dat is: zonder de werkelijkheid overdreven na te volgen), zou kunnen verklaren waarom Van Westrheene Holman Hunt in zijn artikelen niet als prerafaëlitisch bestempelt en hem positiever recipieert.

### 1.2 Kritiek in de jaren zestig

In de jaren zestig waren de kunstwerken van Holman Hunt en Millais niet alleen op tentoonstellingen te zien, maar werden ze ook meer en meer in de vorm van staalgravures en fotoreproducties verspreid.<sup>31</sup> Als gevolg van die grotere bekendheid, kwam hun kunst ook vaker in Nederlandse tijdschriften ter sprake, zij het in eerste instantie zonder geassocieerd te worden met de Pre-Raphaelite Brotherhood en meestal vergezeld van kritisch commentaar, dat vooral het realistische aspect van deze kunst betrof. Om de formele 'truth to nature' van Millais, die werkte naar de natuur en naar levende modellen, werd vooral gelachen. Ernst von Ihne schreef bijvoorbeeld in 1873 dat de realistische weergave van het landschap op *The Knight Errant* (1870) slechts een 'komische uitwerking' op hem had.<sup>32</sup>

Een kritiek op het realisme van Holman Hunt is verwerkt in een artikel over gelaatskunde uit de *Vaderlandsche Letteroefeningen* van 1861. Daarin wordt betoogd dat gelaatskenmerken – een bepaald type neus, ogen of mond – iemands persoonlijkheid weerspiegelen.<sup>33</sup> De anonieme auteur van het artikel illustreert zijn betoog met een aantal

<sup>29</sup> Van Westrheene 1868b, p. 196.

<sup>30</sup> Van Westrheene 1868a, p. 342.

<sup>31</sup> Busken Huet schrijft in 1863 dat reproducties van Millais' werk 'in alle vaderlandsche kunsthands' te krijgen waren. Bijvoorbeeld bij het Oudezijds heerelement in Amsterdam, zo blijkt uit verschillende advertenties in het *Algemeen Handelsblad*. In het Rijksprentenkabinet worden verschillende fotoreproducties van schilderijen van Millais en Holman Hunt uit deze tijd bewaard, waarvan er eentje is uitgegeven door de Haagse uitgever en fotograaf Andries Jager. Over kunstfotografie in Engeland zie Hamber 1996, in het bijzonder p. 48, 167, 189 en 211.

<sup>32</sup> Von Ihne 1873, p. 13. Ook in latere decennia dreef men nog wel de spot met het detailrealisme van Millais. Zie bijvoorbeeld Anoniem 1896.

<sup>33</sup> Anoniem 1861, p. 539.



voorbeelden van personages uit de Engelse literatuur en schilderkunst. Zo beschrijft hij ook de manier waarop het gelaat van de heilige Maagd Maria traditiegetrouw wordt afgebeeld: zij behoort een kleine, rechte neus te hebben van het Griekse type, die een teer en gevoelig karakter indiceert. Op Holman Hunts schilderij *The Finding of the Saviour in the Temple* (1854-55) (afbeelding 8) wordt Maria echter met het Joodse (kromme) type neus afgebeeld. Dit ziet de criticus als een misslag: de weergave strookt namelijk niet met de traditionele Christelijke iconografie en de academische doctrine. Holman Hunt maakte zijn schilderij in Jeruzalem en gebruikte daarvoor Joodse modellen, die hij zo realistisch mogelijk naschilderde.<sup>34</sup> Die realistische werkwijze was in strijd met het repertoire van deze vroege criticus, die de kunst van Holman Hunt daardoor niet anders dan misprijzen kon.

De receptie van Millais in Nederland kreeg na de kritiek van Van Westrheene uit 1855 een vervolg in een artikel uit 1863 van Conrad Busken Huet, die een veel positiever geluid laat horen. Busken Huet had via staalgravures kennisgemaakt met Millais' schilderij *A Huguenot* (1852) (afbeelding 9). Hij brengt dit schilderij ter sprake in een recensie van een aantal werken van de Franse auteurs Octave Feuillet en George Sand. In deze recensie staat de vraag centraal welke plaats de zestiende-eeuwse strijd tussen katholicisme en protestantisme in de literatuur moet innemen en hoe die zou moeten worden weergegeven. Het antwoord van Huet luidt dat zo'n letterkundige weergave van een historisch feit waarheidsgetrouw dient te zijn, en niet geromantiseerd of gedramatiseerd dient te worden. Het goede voorbeeld wordt gegeven door de schilderkunst: Millais was er volgens hem met *A Huguenot* in geslaagd om deze religieuze kwestie historisch correct te verbeelden:

De bruid – deze is de hoofdgedachte van den kunstenaar geweest – de katholieke bruid van een protestantsch edelman, zich bewust van het doodsgevaar dat hem dreigt, wil haren bruidegom eene witte sjerp om den arm binden, het herkenningsteeken der roomschgezinden. Doch hoe groot ook de droefheid der wanhoop zij die op haar gelaat uitgedrukt staat, de Huguenoot weert haar met zachtheid af. [...] Die greep van de hand des Huguenoots, nagegrepen door den engelschen schilder der 19de eeuw, is (ik spreek niet van de bijzonderheden der uitvoering, maar van het hoofddenkbeeld) een echte kunstenaarsgreep. Want ten jare 1572 was in Frankrijk de strijd om het dogme, die in onze dagen slechts eene theologische discussie is, in den vollen zin des woords eene levenskwestie.<sup>35</sup>

Huet laat zich hier niet uit over Millais' formele realisme, dat door zijn tijdgenoten werd bekritiseerd, maar gaat in op de waarheidsgetrouwheid van de inhoud, van het 'denkbeeld' dat Millais trachtte te verbeelden. Hij 'leest' *A Huguenot* in feite als een verhaal, dat hij prijst omdat het strookt met de historische werkelijkheid. Voor negentiende-eeuwse critici moest een Bijbels tafereel getrouw zijn aan de christelijke traditie en een historiestuk getrouw aan de geschiedenis. Prerafaëlitische schilderijen die niet aan deze criteria voldeden, werden in eerste instantie streng bekritiseerd. Kunstwerken die dat wel deden, werden, zoals hier door Busken Huet, juist omarmd.

<sup>34</sup> Zie Lochnan & Jacobi 2008, p. 151.

<sup>35</sup> Busken Huet 1863, p. 360-361. Met dank aan Wessel Krul voor de waardevolle suggesties m.b.t. de interpretatie van deze tekst.

### 1.3 De jaren zeventig: groeiende bekendheid en acceptatie

In zijn tentoonstellingsverslagen uit 1868 zinspeelt Van Westreene op de geschriften van Ruskin waarin deze het prerafaëlitisme en het truth-to-nature-principe als ‘het eenige ware kunstbeginsel’ predikte, zonder de naam van Ruskin te noemen. Van Westreene wijst Ruskins theorieën direct van de hand door te stellen dat diens overtuiging reeds gebleken is niets meer te zijn geweest dan ‘de waan van een dag’ – de prerafaëlieten hadden zich volgens hem namelijk al van hun oorspronkelijke principes gedistantieerd.<sup>36</sup> Ondanks Van Westreenes afrekening nam Ruskins autoriteit als kunstcriticus in Nederland toe, vooral door de groeiende bekendheid van zijn omvangrijke studie *Modern Painters* (1843-1860).<sup>37</sup> Citaten en opvattingen uit *Modern Painters* werden door Nederlandse auteurs herhaaldelijk aangehaald om hun betogen te onderbouwen en argumenten kracht bij te zetten. Zo haalde Charles Boissevain, criticus van *De Gids*, Ruskin in 1869 en 1872 aan als autoriteit op het gebied van kunstkritiek.<sup>38</sup>

Interessant in het licht van de receptie van vóór 1870, die gekenmerkt wordt door een vasthouden aan academistische normen, is dat Boissevain in 1872 de stelregel uit *Modern Painters* parafraseert en propageert dat ‘grote kunst de natuur [neemt] gelijk zij is’. Hij laat daarmee een geluid horen tegengesteld aan dat van Van Westreene, die dit principe juist verwierp. Toch pleit Boissevain slechts voor een gematigd realisme, maar dit geheel in overeenstemming met Ruskins visie. In navolging van Ruskin vult Boissevain zijn pleidooi voor realisme in de schilderkunst aan met de stelling dat *te* realistische voorstellingen, de zogenaamde *trompe l'oeils*, juist behoren ‘tot de laagste, platste soort van genoegens welke de kunst aanbiedt’. Kunst moet meer zijn dan een weergave van iets uit de werkelijkheid: zij moet de aanschouwer een denkbeeld geven door de aandacht te vestigen op de essentie van een voorwerp, waardoor ‘de meest onmisbare waarheden’ kunnen worden weergegeven.<sup>39</sup>

Zoals begin jaren zeventig de positieve waardering van Ruskins kunsttheorie de overhand kreeg, zo werd in die tijd ook op Millais en Holman Hunt explicieter en in positieve zin de aandacht gevestigd. Deze positievere receptie van de prerafaëlitische schilderkunst in de jaren zeventig was in overeenstemming met de toenmalige algemene houding ten opzichte van de term ‘realisme’, die aan het eind van de jaren zestig grotendeels van zijn negatieve betekenislading was ontdaan door nuancerende toevoegingen als ‘gezond’ en ‘waar’.<sup>40</sup> Ook bij de jonge Vincent van Gogh, die in de perioden 1873-1875 en 1876-1877 in Engeland woonde, valt een verandering van smaak te bemerken. In 1873 schreef hij vanuit Londen aan zijn broer

<sup>36</sup> Van Westreene 1868b.

<sup>37</sup> De groeiende populariteit van John Ruskin in Engeland maakte ook dat zijn geschriften beter verkrijgbaar waren. Op 29 december 1878 meldde *De Amsterdammer*: ‘De Engelsche kunstkritikus, Prof. John Ruskin, geniet reeds bij zijn leven zulk eene vereering, dat te Manchester eene Ruskin-Society is opgericht, die zich ten doel stelt, zijne werken overal te doen invoeren, er lezingen, matineeën, goedkoope edities etc. van te bevorderen, en door alle middelen tot de verspreiding van zijne grondbeginselen bij te dragen.’ Die edities zullen ook het continent hebben bereikt. In de jaren zeventig doken steeds vaker citaten uit Ruskins werk op in Nederlandse artikelen, niet alleen uit *Modern Painters*, maar ook uit ander kritisch werk zoals *The Stones of Venice* (1851-1853) en *The Two Paths* (1858-1959).

<sup>38</sup> Ruskin was van mening dat iedere criticus ook een kunstenaar is, omdat deze over het bijzondere talent beschikt om het ware en het goede in de natuur te herkennen en lief te hebben. Die mening deelde Boissevain, die zijn standpunt met een citaat van Ruskin onderbouwde. Zie Boissevain 1869 en Boissevain 1872.

<sup>39</sup> Boissevain 1872, p. 551-552. Over Boissevains gerichtheid op Engeland, zijn eclectische esthetica en zijn gedachten over van de taak van de kunstenaar, zie Aerts 1997, p. 500-505.

<sup>40</sup> Zie Streng 1995, p. 344.

Theo: ‘De Engelsche kunst trok mij in ’t begin niet erg aan, men moet er aan wennen. Er zijn echter knappe schilders hier, o.a. Millais die “The Huguenot”, Ophelia &c. heeft gemaakt, waarvan je de gravures wel zult kennen, dat is zeer mooi.’<sup>41</sup> In 1877 stuurde hij Theo een reproductie van *A Huguenot* met de boodschap: ‘Hierbij die photographie “the Huguenot”, hang die op Uw kamertje.’<sup>42</sup>

Domien Sleeckx, de Vlaming die er in 1874 voor pleitte de blik niet alleen op de Franse cultuur te richten, was de eerste die een schilderij van Holman Hunt, *The Shadow of Death* (1873) (afbeelding 10), positief en in detail besprak voor een Nederlandstalig tijdschrift. Deze bespreking is vrijwel geheel door Boelen geciteerd in *De Gids* van 1876, en werd zodoende ook in Nederland verspreid. Uit het artikel valt op te maken dat Sleeckx *The Shadow of Death* zelf niet had gezien, maar dat hij zijn analyse van deze voorstelling van Christus en de maagd Maria baseerde op gegevens uit Engelse tijdschriften. Het is dan ook aannemelijk dat hij de positieve waardering van de verschillende aspecten van dit schilderij ook aan de Engelse bladen ontleende. Desalniettemin waren de waarden en normen omtrent kunst die spreken uit die waardering in overeenstemming met zijn eigen repertoire. Sleeckx was een pleitbezorger van het realisme in de kunst en literatuur. Het ‘ware’ realisme (als tegenhanger van het ‘ongezonde’ realisme<sup>43</sup>) kenmerkte zich volgens hem door een streven naar waarheid door vormen te ontleenen aan de werkelijkheid, en was voor hem dus in principe goed.<sup>44</sup>

Zoals de anonieme criticus in 1861 viel over de onconventionele weergave van Maria’s neus op Holman Hunts schilderij *The Finding of the Saviour in the Temple*, zo constateert ook Sleeckx dat Christus op *The Shadow of Death* heel anders is voorgesteld dan op traditionele schilderijen, namelijk niet geïdealiseerd, en dat het schilderij daardoor verbazing wekt. Voor Sleeckx vormt die onconventionaliteit echter geen bezwaar. Hij spreekt zelfs van een ‘geniale navolging eener met zorg gekozen natuur’. De gedetailleerdheid van Holman Hunts stijl stoort hem evenmin: ‘Het geringste voorwerp is met onvergelykelijke nauwkeurigheid en waarheid weergegeven en afgewerkt’ en samen vormen de afzonderlijke onderdelen ‘een waar, harmonisch geheel’. Van het probleem van versplintering als gevolg van detaillering is hier zijns inziens dus geen sprake. Het volgen van de natuur en de weergave van veel details worden hier juist gepresenteerd als kwaliteiten die het waarheidsgehalte van kunst verhogen. Het schilderij, dat de voorafschaduw of voorspelling van Christus’ kruisdood verbeeldt, wekt hierdoor bij de aanschouwer passende, ware gevoelens van medelijden en eerbied op. Op basis van Sleeckx’ beschrijving meent Boelen hier te doen te hebben met ‘een artist van het zuiverste water’.<sup>45</sup> Als zodanig werd Holman Hunt geïntroduceerd. Wat zijn receptie in Nederland betreft, bleef het echter grotendeels bij deze vroege introductie.

<sup>41</sup> Brief van Vincent van Gogh aan Theo van Gogh, 20 juli 1873. Via [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org).

<sup>42</sup> Brief van Vincent van Gogh aan Theo van Gogh, 26 februari 1877. Via [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). Over Van Gogh en Engeland zie o.a. ook Baily 1992.

<sup>43</sup> Zie Sleeckx 1874, p. 93.

<sup>44</sup> Zie Streng 1995, p. 125-127 en p. 143.

<sup>45</sup> Boelen 1876, p. 335.

## 2. Literatuur

Iets later dan de receptie van de prerafaëlitische schilderkunst kwam in de jaren zeventig ook de Nederlandse receptie van de prerafaëlitische literatuur op gang. Ook daarin speelde de vraag een rol in hoeverre kunst het verhevene moet uitdrukken. Naast algemene introducerende opmerkingen en karakterisering, bevatten de eerste Nederlandse geschriften over de prerafaëlitische literatuur steeds ook een antwoord op de (impliciete) vraag of die literatuur voor de recipiënten aan de eis van verhevenheid voldeed. Deze kwestie speelde in de literatuur echter niet op het formele vlak, maar vooral met betrekking tot de inhoud, en dan met name in verband met de dichtwerken van Swinburne en Rossetti. De nieuwste Engelse prerafaëlitische literatuur, onconventioneler dan de negentiende eeuw tot dan toe aan literatuur had voortgebracht, veroverde in de jaren zeventig langzaam een plaats in de repertoires van Nederlandse recipiënten dankzij de subtiële selecties en sturende interpretaties van drie vroege recipiënten: Taco de Beer, Allard Pierson en Edmund Gosse.

### 2.1 *The Literary Reader en de rol van Tauchnitz*

Door het stijgende aandeel van het Engels in de onderwijsprogramma's van middelbare scholen in de jaren zeventig, steeg ook de vraag naar tekstboeken over Engelse taal en literatuur.<sup>46</sup> Aan het einde van de negentiende eeuw kwam de productie hiervan in een stroomversnelling. Via deze schoolboeken maakten grote delen van het Nederlandse volk kennis met de literaire kant van het prerafaëlisme. Niet alleen op scholen werden deze bloemlezingen en overzichtswerken gebruikt, ook in het huisgezin vonden deze gretig aftrek.

In de meeste schoolboeken over Engelse literatuur die voor 1900 in Nederland zijn uitgegeven, worden de prerafaëlitische auteurs nog niet behandeld. Een uitzondering hierop vormt een herdruk van een schoolbloemlezing samengesteld door de in Engeland geboren gymnasiumdocent F.M. Cowan uit 1872, getiteld *The Periods of the history of English literature in Sketches*.<sup>47</sup> Achter in het boek is een derde herziene versie opgenomen van *Cowan's Chronological, Critical table of English literature*, die een zekere 'K.' heeft aangevuld met beknopte informatie over de jongste Engelse auteurs. Daarin wordt voor het eerst in Nederland melding gemaakt van de prerafaëlitische dichters Rossetti, Morris en Swinburne. Deze dichters worden echter niet als school bij elkaar geplaatst en hun werk wordt ook niet meteen volledig omarmd. Zo meldt het overzicht over Rossetti's poëzie: 'His poetry evinces imagination, passion, vivid reality of picture and special subtlety in seizing the suggestion of thought and feeling; yet his genius, delighting to track these to their furthest retreats, lends him occasionally into the vague and obscure.'<sup>48</sup> Op Swinburne had de samensteller het volgende aan te merken: 'Apart from his eccentric ideas of religion and politics, Swinburne may be regarded as most highly endowed with the purely poetic gift, though exaggerated to a fatal wantonness and exuberance of power.'<sup>49</sup> De poëzie van Rossetti

---

<sup>46</sup> Wilhelm 2005, p. 163.

<sup>47</sup> Cowan 1872.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 147.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 152.

en Swinburne grensde voor deze behoudende negentiende-eeuwse samensteller aan het onbehoorlijke.<sup>50</sup>

Het eerste Nederlandse handboek over Engelse literatuur dat melding maakt van een ‘prerafaëlitische dichtersschool’ en deze uitgebreider en positiever bespreekt, is het tweede deel van *The Literary Reader* uit 1874. Dit Engelstalige overzichtswerk van en over Engelse literatuur is samengesteld door Taco Hajo de Beer en was bedoeld als lesmateriaal voor de hogere klassen van de middelbare school. *The Literary Reader* is niet alleen het eerste Nederlandse schoolboek waarin de prerafaëlieten een prominente plaats krijgen; het is van alle Nederlandse receptiedocumenten over de prerafaëlieten ook de eerste bron waarin de principes van de broederschap worden uitgelegd.<sup>51</sup>

Taco de Beer was een veelzijdig letterkundige en een actieve bemiddelaar van de Engelse cultuur. Hij begon zijn werkende leven met diverse baantjes als docent taal- en letterkunde in het hele land. In 1870 vestigde hij zich te Goes als leraar Duitse en Engelse letterkunde aan de Hogere Burgerschool. In 1877 stapte hij ten slotte over naar de Hogere Burgerschool in Amsterdam, waar hij de Tachtigers Jacques Perk, Willem Kloos, Albert Verwey en Frank van der Goes zou hebben onderwezen, wat hem direct een centrale plaats geeft in de kennisoverdracht van de Engelse en prerafaëlitische literatuur op de latere beweging van Tachtig.<sup>52</sup> Naast docent was De Beer actief als vertaler en literair criticus. Ook was hij (mede)oprichter en redacteur van *De Portefeuille*, *Euphonia*, *Noord en Zuid* en *Taalstudie* en schreef hij voor al deze bladen.<sup>53</sup>

In 1870 begon De Beer met het werken aan *The Literary Reader*, een handboek dat begin twintigste eeuw zou uitgroeien tot een literatuurgeschiedenis en bloemlezing in zes delen van elk ongeveer 500 bladzijden.<sup>54</sup> De eerste editie, uitgebracht in 1874, bestaat uit twee delen. Het eerste deel behandelt de Engelse auteurs van het begin van de letterkunde tot 1800, het tweede deel is geheel gewijd aan de negentiende eeuw. In dat tweede deel wordt onder het kopje ‘The Pre-Raphaelite School’ vermeld dat deze school niet alleen uit schilders bestond, maar zich manifesteerde in ‘various branches of literature and art’.<sup>55</sup> De kern van de werkzaamheden van deze schilders en schrijvers omschrijft hij als een poging ‘to produce the mightiest impression upon the soul by representing real nature in the hue not of phantastic but of real artistic and poetic light and without any tendency – leaving to art itself the task of being useful in its peculiar way.’ De Beer licht hier twee kenmerken van het prerafaëlitisme uit: het werken naar de natuur en het *l’art pour l’art*-principe. Het eerste kenmerk, het werken naar de natuur, was ook al in de receptie van de prerafaëlitische schilderkunst aanwezig en krijgt hier

<sup>50</sup> Morris had in verhouding tot Rossetti en Swinburne een traditioneler en daardoor beter imago. Zijn dichtwerken *Life and Death of Jason* en *The Earthly Paradise* worden op p. 148 van Cowans schoolboek genoemd in een lijstje navolgers van Tennyson.

<sup>51</sup> De Beer was zich er terdege van bewust dat hij vroeg was met het recipiëren van de prerafaëlitische dichters in Nederland. In 1878 schreef hij namelijk: ‘Ik meen, de eerste geweest te zijn, die in ons land deze dichters ter sprake bracht, zij het dan ook in een boek, dat in de eerste plaats voor de mannen van het *volgend* geslacht bestemd is.’ Zie De Beer 1878.

<sup>52</sup> Volgens Downs 1936, p. 297. Volgens de noot heeft hij deze informatie van Albert Verwey vernomen. Verwey zou de invloed van De Beer echter onbeduidend hebben gevonden in vergelijking met die van De Beers collega Willem Doorenbos.

<sup>53</sup> Zie over De Beer Downs 1936, p. 296-299, Van Kalmthout 2008 en Van Kalmthout 2009a.

<sup>54</sup> Over de verschillende versies van *The Literary Reader*, zie Van Kalmthout 2009a.

<sup>55</sup> De Beer 1874, p. 270.

een positieve waardering. Het tweede kenmerk, het principe dat kunst Schoon is in en om zichzelf, wordt hier voor het eerst expliciet met de prerafaëlitische kunst en literatuur in verband gebracht.

Zich vervolgens beperkend tot een nadere toelichting op de prerafaëlitische dichters Morris, Rossetti, Swinburne en O'Shaughnessey, vermeldt De Beer dat de prerafaëlieten zeer uiteenlopende onderwerpen kozen, zoals het vrije artiesten betaamt. Walter Scott, Samuel Taylor Coleridge en John Keats wijst hij als hun inspiratiebronnen aan. Tot slot merkt De Beer op dat de prerafaëlitische poëzie zo nieuw is dat ze nu nog nauwelijks begrepen wordt, maar dat later zal blijken dat 'they are in poetry what Richard Wagner is for Music, the creators, the founders of a new era in poetry the highly inspired artists who brought the time of unitarism in art nearer to our days'.<sup>56</sup> Dat 'unitarism in art', de samenhang tussen de verschillende kunstvormen, past binnen het laat negentiende-eeuwse streven om een nieuwe eenheid tot stand te brengen tussen verschillende kunstvormen om hun individuele uitdrukingskracht te vergroten, en is een kenmerk van het prerafaëlisme dat ook in latere receptiedocumenten benadrukt wordt.

De Beer vermeldt in zijn paragraaf over de prerafaëlitische school expliciet zijn bron: het voorwoord bij de Tauchnitz-uitgave van Rossetti's debuutbundel *Poems* (1870) uit 1873.<sup>57</sup> De Duitse uitgeverij Tauchnitz publiceerde vanaf 1843 honderden goedkope (onvertaalde) uitgaven van Engelse literatuur. De anglofiele oprichter Baron Bernhard Tauchnitz had zich tot doel gesteld de liefde voor de Engelse literatuur buiten Engeland te versterken en te verspreiden.<sup>58</sup> De Tauchnitz-edities van Engelse literatuur, die doorgaans niet lang na de Engelse edities verschenen, waren vaak voor een tiende van de prijs van de originele Engelse edities te verkrijgen. Leo Simons, die in de jaren negentig in Londen woonde, merkte in 1897 nog op: '[...] het aanschaffen van Engelsche romans of novellen is meestal, dank zij de Tauchnitz-editie, op het vaste land eer te doen dan hier, waar nieuwe boeken meest driemaal zooveel kosten als in een Tauchnitz-deeltje'.<sup>59</sup> Het is dan ook via de Tauchnitz paperbacks dat veel Nederlanders kennismaakten met de Engelse en prerafaëlitische literatuur.<sup>60</sup> Na de goedkope editie van Rossetti's debuutbundel, bracht Tauchnitz in 1878 een bloemlezing van Engelse contemporaine poëzie uit, *A Poetry Book of Songs and Sonnets, Odes and Idylls*, waarin Swinburne, Rossetti en Christina Rossetti ieder met vijf gedichten vertegenwoordigd zijn, en Morris met twee gedichten. Later verschenen ook Rossetti's tweede bundel *Ballads and Sonnets* (1882) en werken van Morris, Swinburne en Ruskin in afzonderlijke Tauchnitz-uitgaven.<sup>61</sup>

Dat de Tauchnitz-uitgave van Rossetti's *Poems* vergezeld ging van een goed gedocumenteerde inleiding, is te danken aan Francis Hueffer, een Duitse (muziek)criticus die zich in 1869 in Londen vestigde en trouwde met de dochter van Rossetti's leermeester Ford Madox Brown. De Beer ontleende verschillende uitspraken over de Pre-Raphaelite

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Rossetti 1873.

<sup>58</sup> Via Korsten 1998, p. 329.

<sup>59</sup> Simons 1897a, p. 365.

<sup>60</sup> Ook Couperus' romanpersonage Eline Vere verslijt de Tauchnitz-deeltjes tot ze uit elkaar vallen. Zie Couperus 1922 [1889], p. 22.

<sup>61</sup> Zie voor een overzicht van Tauchnitz-edities Todd & Bowden 1988. Over Tauchnitz zie ook Kwant 2012.

Brotherhood letterlijk aan Hueffers inleiding, zoals de karakterisering ‘renaissance of mediaeval feeling’ – een bewoording voor de kern van het prerafaëlitisme die nog verschillende malen hergebruikt zou worden in de Nederlandse receptie. In aansluiting op Hueffer noemt De Beer Morris, Swinburne en Rossetti als het meest representatieve trio van de prerafaëlitische dichters, en ziet hij William Bell Scott als een voorloper van de beweging.

Ook voor zijn beschrijving van Rossetti's leven en werk heeft De Beer uit het voorwoord van Hueffer geput. De dichterschilder krijgt in *The Literary Reader* erg veel aandacht, veel meer dan men zou verwachten bij een dichter die in 1874 nog slechts één dichtbundel had gepubliceerd. Bovendien neemt De Beer van alle prerafaëlieten de meeste gedichten van Rossetti in de bloemlezing op, acht in totaal. Daaronder bevindt zich ‘The Blessed Damozel’, het gedicht dat zowel in Nederland als op de rest van het continent Rossetti's beroemdste gedicht zou worden. Hoewel dit gedicht herhaaldelijk om zijn sensuele karakter is bekritiseerd en later ook als ‘ontaard’ is bestempeld (zie hoofdstuk 4), presenteert De Beer het als een mediëvalistisch lied van zuivere liefde, en ziet hij er daarom geen bezwaar in dit gedicht in een schoolboek op te nemen. Dat geldt ook voor het eveneens geselecteerde gedicht ‘Jenny’, dat de liefde van een man voor een prostituee tot onderwerp heeft. De Beer lijkt Rossetti's kunst en poëzie sowieso een heel zuiver karakter toe te dichten: diens werk behelst volgens De Beer vooral ‘deep representations of the noblest womanly types’, en is volgens hem te appreciëren om de mystieke conceptie, gecombineerd met een zelden overtroffen glans en kleurgebruik. Volgens hem vormt het verlangen naar ideale schoonheid de transcendente basis van al Rossetti's creaties.

Van het werk van Swinburne was De Beer eveneens opvallend goed op de hoogte. Hij vermeldt in *The Literary Reader* alle toneelstukken en dichtbundels die Swinburne op dat moment gepubliceerd had. Echt prerafaëlitisch noemt De Beer Swinburnes balladen, vanwege hun mystieke karakter. Daarnaast vermeldt hij dat Swinburne ook politieke en religieuze gedichten maakte, waar hij de Engelse critici door op zijn dak kreeg. Dat die critici ook stampij maakten over Swinburnes erotische gedichten vermeldt De Beer, pedagogisch verantwoord, niet. Het in hetzelfde jaar als *The Literary Reader* verschenen drama *Bothwell*, zo meldt De Beer, was volgens de critici echter pure kunst, zonder politiek of religieus doel, en is een uiting van ‘art for art's sake’, een kenmerk dat De Beer in zijn introductie op de prerafaëlieten al noemde. Een stuk uit dit drama is in *The Literary Reader* opgenomen.

Van William Morris, die De Beer in 1874 nog slechts als dichter kende, somt hij alleen de tot dan toe gepubliceerde literaire werken op, zonder een gedicht eruit te selecteren voor de bloemlezing. Met die *mention* is hij wel extreem vroeg: pas rond 1890 stijgt het aantal verwijzingen naar Morris en wordt zijn werk in Nederland algemener bekend. Christina Rossetti, William Michael Rossetti en John Ruskin ontbreken nog in deze eerste editie, evenals de namen van de schilders met wie Dante Gabriel Rossetti de Pre-Raphaelite Brotherhood oprichtte. In de herziene en uitgebreide *Literary Reader* van 1882 zou die selectie er heel anders uitzien (zie hoofdstuk 2).

## 2.2 Swinburne: een geest ‘met wie wij niet slechts kennis maken’

Begin jaren zeventig stond Taco de Beer als pleitbezorger van een nieuwe generatie Engelse dichters vrijwel alleen. In 1876 klaagde hij nog dat in de meest recente Nederlandstalige literatuurgeschiedenissen (in het bijzonder de *Beknopte Geschiedenis der Nieuwe letteren*

(1876) van Johannes van Vloten) zo weinig aandacht wordt besteed aan contemporaine Engelse schrijvers. Volgens De Beer behoorden Swinburne, Morris, Rossetti, O'Shaughnessy en Robert Browning toen namelijk al 'tot de grootste dichters van Engeland, ja van de geheele wereld'.<sup>62</sup> Zijn klacht bleef niet ongehoord. Al in 1878 kreeg hij bijval van twee gezaghebbende critici, Edmund Gosse en Allard Pierson, die beiden een studie aan Swinburne gewijd hebben waarin ook andere prerafaëlitische dichters zijdelings ter sprake komen.

De Engelse auteur en criticus Edmund Gosse onderhield zowel nauwe betrekkingen met Nederlandse literatoren – hij stond in contact met Carel Vosmaer en Frederik van Eeden<sup>63</sup> – als met de prerafaëlitische schilders en dichters. In die tussenpositie kon hij een belangrijke bemiddelaarsfunctie vervullen in de receptie van het prerafaëlitisme in Nederland. Zijn in het Nederlands vertaalde artikel over het oeuvre van zijn vriend Swinburne verscheen in 1878 in twee delen in *De Banier*, het belangrijkste jongerentijdschrift voor het verschijnen van *De Nieuwe Gids*. Allard Pierson, hoogleraar nieuwere letterkunde, esthetica en kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam, publiceerde zijn meer dan honderd pagina's tellende artikelenreeks over Swinburne in 1878 en 1879 in *De Gids*. Net als De Beer vond ook Pierson dat Swinburne in Nederland ten onrechte onbekend was gebleven. Swinburne verdiende het volgens hem 'tot die geesten gerekend te worden, met wie wij niet slechts kennis maken, met wie wij omgaan.'<sup>64</sup> Zijn studie en die van Gosse, die beide een vrij complete beschrijving geven van Swinburnes oeuvre tot 1878, vormen het begin van die omgang.

Zowel Pierson als Gosse presenteert Swinburne nadrukkelijk als een moderne, vernieuwende auteur en beiden bekijken diens werk in het licht van de poëzie van zijn voorgangers. Hoewel Swinburne volgens Gosse iets van Shelley's stijl, van Tennysons versmaat en van Rossetti's toon heeft overgenomen, en zijn talent nauw verbonden is met dat van de mediëvalistische schilder Edward Burne-Jones, benadrukt hij toch vooral de sterke individualiteit en moderniteit (in de betekenis van 'nieuw', van de nieuwste tijd) van Swinburnes werk.<sup>65</sup> Die moderniteit, die vooral blijkt uit Swinburnes experimentele vormen, ritmische vernieuwingen en inhoudelijke durf waar het religieuze en erotische onderwerpen betreft, werd door beide critici positief gewaardeerd. Volgens Gosse had Swinburne het volk bevrijd van de 'deftige fatsoenlijkheid' die het werk van zijn voorganger Tennyson kenmerkte. Hij had de poëzie van alle morele en religieuze banden verlost, en haar verrijkt met kracht en mannelijkheid, met 'driestheid en woeste melodie'.<sup>66</sup> Ook Pierson verkoos de moderne Swinburne boven de burgerlijke Tennyson. In zijn artikel roept hij de jongste generatie Nederlandse dichters expliciet op zich Swinburne tot voorbeeld te stellen, in plaats van een oudere dichter als Tennyson. Die jonge generatie bestond uit de latere Tachtigers, Perk, Kloos en Gorter, aan wie Pierson later als hoogleraar in Amsterdam college zou geven.<sup>67</sup> Inderdaad zou Swinburne belangrijk worden voor de vorming van de Tachtigers. Mogelijk heeft Pierson daartoe een eerste aanzet gegeven.

---

<sup>62</sup> De Beer 1876, p. 2.

<sup>63</sup> Zie bijvoorbeeld Bastet 1977, p. 38 en Demoor 1985. Meer over hun relaties met Gosse in hoofdstuk 2 en hoofdstuk 5.

<sup>64</sup> Pierson 1878, p. 80.

<sup>65</sup> Gosse 1878, p. 494, 502 en 503.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 470.

<sup>67</sup> Over Pierson en de Tachtigers, zie Van Halsema 1996.



De moderniteit van Swinburnes poëzie bleek volgens de critici zoals gezegd onder meer uit het expliciet erotische en antichristelijke karakter ervan. In Engeland was Swinburne streng afgerekend op die vleselijkheid en immoraliteit.<sup>68</sup> In Nederland werd echter al bij aanvang van de receptie korte metten gemaakt met dat imago. Zowel De Beer als Gosse en Pierson presenteerden deze poëzie als deugdelijk en artistiek. Wanneer zij Swinburnes beruchte bundel *Poems and Ballads* (1866) ter sprake brengen, geven Gosse en Pierson allebei blijk van een moderne kijk op de zaak: voor beiden vormde de antichristelijke en erotische lading van een aantal gedichten uit de bundel geen onoverkomelijk bezwaar. Het waren zelfs deze gedichten die Pierson de jongere Nederlandse dichters tot voorbeeld stelde. Ze voldeden voor hem kennelijk aan de poëtische eis die hij in zijn artikelenreeks formuleert, namelijk dat zij een geestverheffende, ware inhoud combineren met een verheven vorm.<sup>69</sup> Gedichten zoals ‘Dolores’, die een expliciet zinnelijke inhoud hebben, rekent hij tot de categorie ‘plastische poëzie’.<sup>70</sup> Hij interpreteert deze gedichten niet als erotisch, maar als expressies van het geloof in ‘de heiligheid van lichamelijk schoon’, waardoor hij ze een bijna religieus karakter toedicht.<sup>71</sup> Door in de erotische gedichten van Swinburne het decadente niet te (h)erkennen, presenteert Pierson deze ‘schuldeloos’, zoals Van Halsema stelt, als een vorm van moderne, bijna spirituele, en om die redenen navolgenswaardige poëzie.<sup>72</sup> In aansluiting op die appreciatie van het lichamelijke schoon waardeert Pierson ook het pantheïsme en het paganisme in deze gedichten, die hij een goede vervanging vindt voor de traditionele, christelijke godsbeleving – een overtuiging die we later ook bij Tachtig tegenkomen.

Gosse laat iets explicieter blijken dat de inhoud van Swinburnes erotische werken hem toch wel eens choqueeerde. Maar wanneer de onzedelijkheid en brutaliteit in Swinburnes poëzie en drama’s hem te gortig worden, verwijt hij dat Swinburne niet, maar beschuldigt hij daarvan de decadente Baudelaire en diens ‘paddestoelachtig welig tierende, ziekelijke poëzie’, waardoor Swinburne beïnvloed was.<sup>73</sup> Daarnaast maakte voor hem de schone vorm van Swinburnes poëzie veel goed. Zo vond Gosse ‘Dolores’ ondanks de schokkende inhoud, die getuigt van ‘zinnelust, wreedheid en godslastering’, het beste dat Swinburne ooit geschreven had, en wel omwille van de technische verfijndheid: ‘Het ware onmogelijk, lyrische poëzie aan te wijzen, die, ook uit een zuiver techniesch oogpunt beschouwd, voortreffelijker geschreven is dan deze vlekkelooze verzen.’<sup>74</sup> De ritmische kracht van Swinburnes poëzie was vanaf het begin van de receptie een aspect dat bewondering wekte, en zou dat ook steeds blijven doen (zie hoofdstuk 4 en hoofdstuk 6).

De moderniteit van Swinburnes gedichten was voor Pierson en Gosse niet alleen gelegen in de vorm en de afrekening met de traditionele moraal en religie, maar ook in de gerichtheid ervan op de eigen tijd en op de toekomst. Wanneer Swinburnes politieke verzen ter

---

<sup>68</sup> Zie Maitland 1871.

<sup>69</sup> Zie Pierson 1879a, p. 208. Voor de verwantschap van deze gedachte met de poëtica van Kloos zie Van Halsema 1996.

<sup>70</sup> Pierson 1879b, p. 135.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Zie Van Halsema 1996, p. 42.

<sup>73</sup> Gosse 1878, p. 485.

<sup>74</sup> Ibidem, p. 490.

sprake komen, karakteriseert Pierson Swinburne als iemand die ‘zijn tijd ziet in het door hem gewenschte licht van volgende tijden’.<sup>75</sup> Ook Gosse typeert Swinburne bijna als een utopist:

Met fieren blik de bezwaren en tegenkantingen van het tegenwoordige trotseerend richt hij zich op, snakkend naar vleugelen of gewiekte voeten om pijlsnel weg te kunnen vliegen naar die toekomst, welke in zijn oog van schitterende vizioenen en heerlijke verwachtingen wemelt.<sup>76</sup>

Interessant is dat Gosse constateert dat er op dit vlak een contrast bestaat tussen het werk van Swinburne en dat van zijn prerafaëlitische vrienden Rossetti en Morris. Volgens Gosse ‘schijnt [Rossetti en Morris] de toekomst als een in mist en nevel verborgen land toe, waarvoor zij een heimelijk wantrouwen koesteren, en waarvan zij geest en gelaat beslist afwenden’, terwijl Swinburne vooruit kijkt naar een ideale toekomst waarin vrijheid zal overheersen.<sup>77</sup> Het literaire werk van Swinburne stond volgens Gosse dan ook verder af van de oorspronkelijke, retrospectieve principes van de prerafaëlitische schildersschool dan dat van Morris en Rossetti.

Via de omvattende studies van Pierson en Gosse raakte Swinburne veel eerder dan andere prerafaëlieten in brede culturele kringen bekend in Nederland. Vele referenties aan en recensies van Swinburnes werk volgden vanaf 1880 op de twee grote artikelen. In die receptiedocumenten keren veelal dezelfde kritiekpunten en loftuitingen terug. Herhaaldelijk wordt Swinburne verweten dat zijn poëzie ‘zwaar te verteren geesteskost’ was, en voor een niet-Engelstalig publiek vrijwel onverstaanbaar. Maar geprezen worden zijn pogingen de Engelse literatuur van de zedelijke banden te bevrijden, en bovenal worden zijn ritmische kwaliteiten geroemd.<sup>78</sup> Aan de storm die de bundel *Poems and Ballads* een decennium eerder in Engeland had verwekt, werd rond 1880 nog wel gerefereerd, maar een punt van discussie vormde de inhoud van deze poëzie hier niet. Men was over het algemeen van mening dat Swinburnes latere poëzie, zoals de melodische zeegedichten uit *Songs of the Springtides* (1880), zijn ‘jeugdige onbehoorlijkheden’ inmiddels ruimschoots had goedgemaakt.<sup>79</sup>

### 3. Conclusie

De receptie van het prerafaëlisme in Nederland kwam in de tweede helft van de negentiende eeuw langzaam op gang. Via reproducties, enkele tentoonstellingen, Engelse tijdschriften en goedkope uitgaven kwam men meer en meer te weten over wat er in Engeland op kunstgebied gaande was. Vooral in de vroegste jaren van de receptie leidde de confrontatie met prerafaëlitische kunst en kunstprincipes verschillende keren tot een botsing met de repertoires van Nederlandse recipiënten. Zoals in het geval van de anonieme criticus van Holman Hunt in 1861, die gewend was geïdealiseerde mensfiguren uit de traditionele Christelijke schilderkunst mooi te vinden en dus Holman Hunts weergave van de neus van Maria, getekend naar een levend model, alleen als een misslag kon zien. Tobias van Westrheene, die de donkere kleuren

---

<sup>75</sup> Pierson 1879b, p. 132.

<sup>76</sup> Gosse 1878, p. 28.

<sup>77</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>78</sup> Zie bijvoorbeeld Anoniem 1879; J.H.K. 1880; Valette 1881; J.H.K. 1881a.

<sup>79</sup> J.H.K. 1880.

van Rembrandt en de warme tinten van de oude Venetiaanse kunst als norm stelde en een narratieve voorstelling op een schilderij verwachtte, kon zich maar moeilijk indenken dat een Nederlander het oogbedervend coloriet, de gedetailleerde natuurweergave en de onbeduidende voorstellingen van de prerafaëlitische kunst ooit zou kunnen waarderen. Een van de belangrijkste kenmerken van het vroege prerafaëlisme, het realisme, het werken naar de natuur en naar levende modellen, werd in het Nederland van de jaren zestig niet acceptabel gevonden. Iets latere recipiënten zoals Sleafx en Boissevain waardeerden het prerafaëlisme positiever, wat in overeenstemming is met de geleidelijke positievere waardering van het realisme in de jaren zeventig. Kunst die de natuur nauwkeurig volgde, kon in hun ogen wel degelijk Schoon en Waar zijn. De verschuivingen die rond 1870 optraden in het repertoire van recipiënten maakten dat kenmerken van het prerafaëlisme die daarvóór nog botsten met de heersende normen voor het eerst gewaardeerd werden en zelfs een status kregen als model of voorbeeld voor Nederlandse cultuurproducten.

De eerste letterkundige recipiënten probeerden ruimdenkend om de vreemde prerafaëlitische kunst en poëzie door selectie en interpretatie met de eigen normen en waarden in overeenstemming te brengen. Dat is het geval bij De Beer en Pierson, die beiden de prerafaëlitische poëzie onschuldiger presenteerden dan deze op dat moment op veel mensen zal zijn overgekomen. Zij karakteriseerden de poëzie van Rossetti en Swinburne niet als erotisch of antichristelijk, maar als een poëzie waarin mystiek, paganisme en verering van lichamelijk schoon de plaats van traditionele religie en burgerlijkheid hadden ingenomen. Op die milde, misschien wel verdoezelende manier wisten zij deze poëzie bij een breed publiek te introduceren en aan jonge Nederlandse dichters tot voorbeeld te stellen. Het feit dat Gosse en Pierson zich als critici voor de receptie van Swinburne hebben ingezet, zal bijgedragen hebben aan diens latere populariteit in bredere culturele kringen.<sup>80</sup> Verder is het vooral De Beer geweest die de prerafaëlitische school voor het eerst in Nederland een aantal algemene kenmerken heeft toegeschreven die in latere receptiedocumenten steeds terugkeren, zoals de vereniging van verschillende kunstvormen, het picturale en muzikale taalgebruik, het volgens hem onderliggende principe van ‘art for art’s sake’ en de aanwezigheid van mystiek en mediëvalisme. Omdat zowel *De Gids*, waarin de prerafaëlieten herhaaldelijk werden genoemd, als *The Literary Reader* van De Beer een brede verspreiding hebben gekend, kreeg de receptie van het prerafaëlisme in Nederland bij aanvang al een solide basis waarop in latere jaren is voortgebouwd.

---

<sup>80</sup> Ook uit andere receptieonderzoeken blijkt dat de eerste kritische ontvangst van een auteur belangrijk is voor de latere erkenning die deze auteur krijgt in een cultureel veld als geheel. Zie Van Renssen 2011, p. 51.

## 2. Een ‘lily girl’ en een ‘lady of pain’ Receptie in en rond de beweging van Tachtig

In de receptie van het prerafaëlisme na 1880 verdwenen Millais en Holman Hunt naar de achtergrond. De realismekwestie werd minder prangend en de kunstwerken van deze stichters van de Pre-Raphaelite Brotherhood hadden, afgezien van de enorme bedragen die deze in Engeland opbrachten, op zichzelf geen nieuwswaarde meer. Ook de receptie van Ruskins kunsttheoretische werken bleef in de jaren tachtig achter bij die van de andere schrijvende prerafaëlieten. Zoals we zullen zien, kwam zijn werk pas in het laatste decennium van de negentiende eeuw opnieuw in de belangstelling te staan. In de periode 1880-1890 werden andere prerafaëlistische kunstenaars populair, zoals Rossetti en Edward Burne-Jones, in wier werk het realisme plaatsmaakte voor kenmerken die als ‘symbolistisch’, ‘esthetisch’, ‘sensueel’ en ‘mystiek’ werden aangemerkt. Het was echter vooral de vers geïntroduceerde *litteraire* productie van Morris, Rossetti en Swinburne waar in dit decennium de aandacht naar uitging. Het beeld dat men zich voor 1880 op basis van enkele artikelen en (school)bloemlezingen van het literaire prerafaëlisme had kunnen vormen, werd in de jaren tachtig stukje bij beetje completer.

In dit hoofdstuk verken ik allereerst de receptiekanalen waarlangs het prerafaëlisme Nederland in de jaren tachtig bereikte en de invulling die dat prerafaëlisme in deze jaren kreeg in Nederlandse receptiebronnen, waarbij ik inzoom op een aantal schoolboeken. In die schoolboeken, en via critici zoals Carel Vosmaer, Elisabeth Jane Irving en Johanna Peaux werd in het verlengde van de receptie van De Beer, Gosse en Pierson een beeld neergezet van de prerafaëlistische poëzie als een moderne poëzie die in allerlei opzichten een aanvulling was op het heersende repertoire.

Dit hoofdstuk laat zien hoe van de prerafaëlische literatuur tegelijkertijd een radicaler beeld gevormd werd door het kleine groepje jonge dichters dat de beweging van Tachtig zou vormen. Zij presenteerden deze als een in formele en inhoudelijke zin bevrijdende literatuur die een remedie kon zijn tegen de burgerlijke culturele productie van de decennia voor 1880. Pas met de Tachtigers – de eerste generatie literatoren die het Engels op school goed geleerd had – kreeg het prerafaëlisme een functie als voorbeeld voor een nieuwe richting, als beweging waarbij kon worden aangesloten om los te komen van oude normen en tradities. Zij bespraken het prerafaëlisme niet langer alleen, maar legden ook een aantal prerafaëlische normen op aan hun eigen creatieve werk en dat van anderen.

### 1. Receptiekanalen

#### 1.1 Overzee

Terwijl de vroegste recipiënten genoodzaakt waren hun beeld van en mening over het prerafaëlisme op enkele reproducties, Engelse krantenverslagen en goedkope Duitse uitgaven te baseren, werd de kennis van het prerafaëlisme in de jaren tachtig geleidelijk groter doordat het aantal receptiekanalen toenam. Steeds meer Nederlanders konden direct kennismaken met

de nieuwste Engelse kunst nu men door de nieuwe bootverbinding Vlissingen-Queenborough en de doorlopende spoorlijnen naar deze havens sneller en comfortabeler naar Engeland kon reizen. Veel Nederlandse schrijvers en kunstenaars maakten in deze jaren de overtocht naar Engeland.<sup>1</sup> Daar viel het prerafaëlitisme inmiddels niet meer te negeren. Het had zijn stempel gedrukt op de decoratieve kunsten en gebruikskunst, en beheerste de mode, de interieurs, de meeste tentoonstellingen en de winkels waar esthetische producten die exclusief of in massaproductie waren gemaakt aan een breder publiek werden verkocht.<sup>2</sup>

Cruciaal voor de groeiende appreciatie van de prerafaëlitische kunst was de opening van de Grosvenor Gallery in Londen in 1877.<sup>3</sup> In dit paleis van de esthetische kunst was vanaf dat jaar tot de sluiting in 1890 met regelmaat werk van Holman Hunt, Millais, Burne-Jones en Crane te bewonderen. In de winter van 1882-1883 vonden ook twee overzichtstentoonstellingen van het werk van Rossetti plaats, wiens kunst voor zijn dood zelden tentoongesteld was.<sup>4</sup> Mede door deze tentoonstellingen ontstond er een ander beeld van het prerafaëlitisme. De term stond niet langer meer voor overdadig detailrealisme, maar voor een meer literaire en esthetische kunst. De Nederlander Jack T. Grein, die in Londen woonde en werkte als theatermanager, berichtte in 1886 over een Millais-tentoonstelling in de Grosvenor Gallery dat ‘die photographische nabootsing der natuur, die in hoofdzaak door de Praeraphaeliten als een eerste vereischte werd voorgeschreven’ had plaatsgemaakt voor een gelukkige verbinding van realisme en idealisme.<sup>5</sup> Ook Walter Pater droeg met een artikel over Rossetti uit 1883 bij aan die veranderende beeldvorming. Hij presenteert het prerafaëlitisme daarin niet als een Ruskiniaanse schilderschool, maar als een literair-esthetische beweging.<sup>6</sup> Ook op het continent werd de aandacht verlegd naar die esthetische aspecten van de prerafaëlitische kunst en literatuur.

## 1.2 Bij de burens

Informatie over het prerafaëlitisme bereikte Nederland ook via België en Frankrijk, waar de Engelse kunst al vroeger in de belangstelling stond.<sup>7</sup> Franstalige culturele bladen zoals de *Gazette des Beaux Arts* en *La Jeune Belgique* verspreidden het nieuws over het prerafaëlitisme.<sup>8</sup> Ook Franse studies zoals *La Peinture Anglaise* (1882) van Ernest Chesneau en *Poètes modernes de l'Angleterre* (1885) van Gabriel Sarrazin functioneerden als doorgeefluiken waarlangs de ‘ins en outs’ van het prerafaëlitisme Nederland bereikten. Met prerafaëlitische literatuur kon men bovendien via Franse vertalingen kennismaken.<sup>9</sup> Ook was

<sup>1</sup> Zo maakten onder anderen Edward Koster (1882), Carel Vosmaer (1883), Jan Toorop (1885-1886), Jan Veth (1887), Willem Kloos (1888), Jac. van Looy (1889) en Louis Couperus (omstreeks 1889) in de jaren tachtig een reis naar Engeland. Matthijs Maris had zich al in 1877 in Londen gevestigd. In 1888 vestigde Geertruida Carelsen zich voor drie jaar, en Willem Witsen voor twee jaar in Londen.

<sup>2</sup> Zie Calloway & Orr (red.) 2011, p. 194.

<sup>3</sup> Zie over de Aesthetic Movement Prettejohn 2007b, en over haar groeiende populariteit vanaf de opening van de Grosvenor Gallery zie Calloway & Orr (red.) 2011.

<sup>4</sup> De overzichtstentoonstellingen vonden plaats in de Royal Academy en de Burlington Fine Art Club.

<sup>5</sup> Grein 1886, p. 8-9.

<sup>6</sup> Zie Pater 2007 [1889], p. 117-124.

<sup>7</sup> Over de receptie van het prerafaëlitisme in België en Frankrijk zie Brogniez 2003.

<sup>8</sup> In de *Gazette des Beaux Arts* van 1887 verscheen bijvoorbeeld een belangwekkend artikel over de prerafaëlieten, voorzien van reproducties. Zie Rod 1887.

<sup>9</sup> Vanaf 1887 was er bijvoorbeeld een Franse vertaling van Rossetti's sonnettencyclus ‘The House of Life’ beschikbaar. Zie Rossetti 1887 en Brogniez 2003, p. 119-121.

prerafaëlitische beeldende kunst in deze (buur)landen veel eerder dan in Nederland op tentoonstellingen te bezichtigen. Mede daardoor kende men het prerafaëlisme niet langer alleen als een realistische schilderschool, maar werd de stroming (in aansluiting op de doelstellingen die de Franse symbolistische dichters in de jaren tachtig formuleerden) gekarakteriseerd als ‘réalisme de l'idée’, als kunst en poëzie die realistisch en mystiek tegelijk was, waardoor de afgebeelde werkelijkheid op twee niveaus functioneerde. Men doelde daarbij vooral op de kunst van Burne-Jones, wiens schilderij *The Beguiling of Merlin* (1877) in 1878 tot meesterstuk van de Parijse wereldtentoonstelling was uitgeroepen.<sup>10</sup> In 1889 viel zijn *King Cophetua and the Beggar Maid* (1884) dezelfde roem te beurt.

Brussel was in de negentiende eeuw uitgegroeid tot het centrum van moderne kunst en tot een ‘kruispunt van culturen’.<sup>11</sup> De stad oefende aantrekkingskracht uit op alle kunstenaars die los wilden komen van de academische regels en hun zeventiende-eeuwse referentiekader. Ook Nederlandse kunstenaars trokken naar de Brusselse hoofdstad, zoals Jan Toorop en Antoon Derkinderen, die in 1882 aan de Brusselse academie gingen studeren. Toorop werd later één van de leden van Les XX, het Brusselse kunstenaarscollectief dat van 1884 tot 1893 ieder jaar een tentoonstelling van moderne, internationale kunst organiseerde.<sup>12</sup> In deze kring verkeerde ook de kunstenaar Fernand Khnopff, die in contact stond met Burne-Jones, en wiens werk en denken al vroeg werd beheerst door een op prerafaëlitische kunst geïnspireerd symbolisme.<sup>13</sup>

Een belangrijke Brusselse verspreider van prerafaëlitische kunst was Maison Dietrich, een in 1882 opgerichte galerie van ‘objets d’art’, die eerst gevestigd was aan de Koningstraat en vanaf 1890 aan de Hofberg 75, alwaar de galerie zich specialiseerde in het tentoonstellen en verkopen van schilderijen, aquarellen, prenten en kunstboeken.<sup>14</sup> Ook was Dietrich actief als uitgever en verkoper van reproductiegrafiek. Naast Belgische aanstormende kunstenaars toonde en verkocht deze galerie onder meer veel Engelse kunst, zoals de prentenboeken van Walter Crane en chromolithografieën en gehoopte (ingekleurde) foto’s van het werk van Burne-Jones en Rossetti.<sup>15</sup>

### 1.3 Informatiebronnen in Nederland

Nederlanders hoefden rond 1880 echter niet ver te gaan om met het prerafaëlisme in aanraking te komen. Steeds meer prerafaëlitische kunst en literatuur bereikte ook eigen land, bijvoorbeeld in de vorm van (foto)reproducties en illustraties. Engelse dichtbundels bleven duur, maar toch vond ook prerafaëlitische poëzie haar weg naar Nederland, via Tauchnitz-

<sup>10</sup> Door een criticus van de *Gazette des Beaux-Arts*. Zie Brogniez 2003, p. 53.

<sup>11</sup> Zie De Bodt 1995 en Casanova 2004, p. 133.

<sup>12</sup> Pas in de jaren 1890 werd prerafaëlitische kunst bij Les XX tentoongesteld. Voor die tijd werd uit Engeland o.a. James McNeill Whistler (in 1884, 1886 en 1888) als gast-exposant uitgenodigd. Zie over Engelse kunst bij Les XX Laughton 1967 en Demoor & Morel 2011.

<sup>13</sup> Over Khnopffs relatie met de prerafaëlieten zie [Cat.] *Fernand Khnopff* 1979/1980, p. 38 e.v. en p. 85 e.v., Draguet 1995, p. 252-254, Brogniez 2003, p. 236-237 en Treuherz e.a. 2003, p. 124-126.

<sup>14</sup> Over Maison Dietrich wordt in vrijwel iedere kunsthistorische studie over het Belgische fin de siècle gerept, maar de informatie is telkens summier. Een archief is voor zover ik kon nagaan niet bewaard. Zie over Dietrich bijvoorbeeld Stevens & Hoozee (red.) 1994, p. 268-269; Hoozee e.a. 2000, p. 146; Brogniez 2003, p. 234; Spaanstra-Polak 2004, p. 242; Draguet 2004, p. 161.

<sup>15</sup> *La Jeune Belgique* berichtte in maart 1890 (p. 162): ‘Chez Dietrich, 75, Montagne de la Cour: une collection remarquable de photogravures, représentant les principaux tableaux de Burne Jones. Parmi celles-ci, une série surtout de toute beauté: Pygmalion, le Miroir de Vénus, etc.’

edities, via leesmusea<sup>16</sup> – Willem Kloos bracht in 1882 iedere dag een uurtje door in het Amsterdamse Leesmuseum aan het Rokin<sup>17</sup> – en in de vorm van bloemlezingen. Ook Engelse studies over het prerafaëlisme, waarvan er in het laatste kwart van de negentiende eeuw meer en meer verschenen, werden in Nederland gelezen, zoals de studie *Victorian Poets* van E.C. Stedman uit 1876, waarin Rossetti, Morris en Swinburne uitgebreid als dichters werden besproken,<sup>18</sup> en de biografische schets van een decennium later die William Michael Rossetti's uitgave van Dante Gabriel Rossetti's *Collected Works* (1886) begeleidde.<sup>19</sup>

Nieuwe culturele bladen zoals *Noord en Zuid* (vanaf 1877) en *De Portefeuille* (vanaf 1879), die onder leiding van Taco de Beer stonden, en het al bestaande tijdschrift *Nederlandsche Spectator*, waar Carel Vosmaer de scepter zwaaid, berichtten rond 1880 frequent over het culturele leven aan de overzijde van de Noordzee. Maar in de jaren tussen 1878, toen de eerste twee lange artikelen van Pierson en Gosse over Swinburne verschenen, en 1882, het jaar van Rossetti's dood, bleef de kritische receptie van het prerafaëlisme in Nederland achter bij die in de schoolboeken, waarvan er in die periode verschillende verschenen en waarin Rossetti en Morris als dichters uitgebreider worden geïntroduceerd ten opzichte van de eerdere receptiedocumenten.

Zo verscheen in 1879 de schoolbloemlezing *Course of English literature: Victorian poetry (1837-1875)*, samengesteld door C. van Tiel, docent Engelse taal- en letterkunde aan de H.B.S. in Den Haag. Hierin zijn negen (fragmenten uit) werken van Swinburne, acht gedichten van Rossetti, drie gedichten van Christina Rossetti en twee gedichten van William Morris opgenomen.<sup>20</sup> In 1880 verscheen ook de derde druk van *Collier's History of English Literature, abridged and adapted for use in Dutch schools, by P.H. van Moerkerken*, herzien en uitgebreid door dezelfde C. van Tiel. Hierin wordt het werk van Morris en Rossetti kort gekarakteriseerd. Het is opmerkelijk dat er in deze schoolboeken veel aandacht is voor Morris' mediëvalistische gedichten – deze werden ook al genoemd in het schoolboek van Cowan uit 1872, dat in het vorige hoofdstuk is besproken – terwijl deze in de kritische receptie van Morris in Nederland slechts een marginale rol hebben gespeeld. Van Tiel schreef in 1880 dat *The Death of Jason* en *The Earthly Paradise* zeer aangename vakantielectuur zijn. Kennelijk beschouwde men Morris' mediëvalistische werken als licht verteerbaar en mede om die reden ook als geschikt voor een schoolgaand publiek.<sup>21</sup>

Geen van deze schooluitgaven zal echter zo'n grote impact hebben gehad als de tweede, herziene editie van *The Literary Reader* uit 1882-1883. Daarvan getuigen de ruime verspreiding van het boek en de grote aandacht ervoor in de pers. Taco de Beer vervaardigde deze nieuwe, tweedelige editie niet alleen. In het voorwoord bij de uitgave meldt De Beer dat het eerste deel, over de letterkunde tot 1800, bijna geheel door hem zelf is verzorgd, terwijl het tweede deel, over de negentiende eeuw, tot stand is gekomen in samenwerking met Elisabeth

<sup>16</sup> Over leesmusea in Nederland zie Duyvendak 2009 en De Vries 2011, p. 107-150.

<sup>17</sup> Zie Van de Schoor & Brinkman (ed.) 2008, p. 19.

<sup>18</sup> Stedman 1876 wordt bijvoorbeeld gebruikt door Irving voor *The Literary Reader* van 1882-1883 en 1887.

<sup>19</sup> Rossetti 1886.

<sup>20</sup> Van Tiel 1879, p. 302-304 en p. 308-376.

<sup>21</sup> *Collier's History* 1880, p. 262-263. In 1886 stelde Van Tiel met zijn collega M.G. van Neck nog een bloemlezing van Engelse literatuur samen, en ook daarin is een vroeg gedicht van Morris opgenomen, naast twee gedichten van Rossetti en drie dramafragmenten van Swinburne. Zie Van Tiel & Van Neck 1886, p. 356-382.

Jane Irving. In werkelijkheid was dit tweede deel, dat in 1883 verscheen, geheel het werk van deze Britse schrijfster.<sup>22</sup>

Over Elisabeth Jane Irving is weinig bekend. De titelpagina van haar enige dichtbundel, *Fireside Lays* (1872), die zij op jeugdige leeftijd schreef, vermeldt dat zij ten tijde van deze publicatie in Castle Douglas woonde, een plaatsje in het zuiden van Schotland.<sup>23</sup> In de periode dat zij in Nederland verbleef – vanaf ongeveer 1874 tot 1884 – doceerde zij net als De Beer Engelse taal- en letterkunde in Amsterdam.<sup>24</sup> Samen met De Beer voerde zij rond 1875 de redactie over de uitgavenreeks Bibliotheek van Buitenlandse Schrijvers.<sup>25</sup> Ook schreef Irving studies over Engelse contemporaine kunst en literatuur voor tijdschriften als *Het Album*,<sup>26</sup> *De Amsterdammer*, *Nederland*, *Noord en Zuid* en *De Portefeuille*.<sup>27</sup> Voor dat laatste blad schreef zij bijvoorbeeld een necrologie van Rossetti, waarover later meer.<sup>28</sup> Naast *The Literary Reader* stelde Irving nog enkele schoolbloemlezingen en schoolboeken samen, waaronder *A casket of jewels selected from poets of the 19th century* (1883), waarin gedichten van Dante Gabriel Rossetti, Christina Rossetti, en Arthur O'Shaughnessy zijn opgenomen.<sup>29</sup> Na haar verhuizing naar Londen in mei 1884 bleef zij studies over Engelse literatuur schrijven voor een Nederlands publiek. Omgekeerd bracht zij ook de contemporaine Nederlandse literatuur in Engeland onder de aandacht door middel van vertalingen.<sup>30</sup>

De herziene uitgave van *The Literary Reader* uit 1883 geeft blijk van Irvings grote kennis van de contemporaine Engelse letteren. De informatie die zij daarin geeft over de 'neo-romantic or pre-raphaelite school' is echter niet geheel nieuw voor Nederland, noch zijn de accenten die zij legt in haar beschrijvingen en karakterisering anders dan in de vroege receptie. Zo omschrijft Irving de geest van de prerafaëlitische school net als De Beer in 1874 met de woorden van Francis Hueffer als een 'renaissance of mediaeval feeling'. De karakterisering van de prerafaëlitische dichterschool, waartoe zij Rossetti, Morris en Swinburne rekent, als een mediëvalistische en mystieke school is ook niet nieuw, net zo min als de bijzondere aandacht die zij heeft voor Rossetti's lange jeugdgedicht 'The Blessed Damozel'. Gosse had in zijn artikel over Swinburne ook al aangestipt wat de onderlinge verschillen waren tussen de prerafaëlitische dichters. Irving herhaalt nog eens dat Rossetti

<sup>22</sup> In een brief aan Nicolaas Beets van 15 april 1883 schrijft Irving: "strictly speaking the whole work is mine, except the preliminary notes on Rhetoric [...]". UB Leiden, LTK BEETS A1.

<sup>23</sup> Zie Downs 1936, p. 297, noot 2. Zie ook het voorwoord bij De Beer 1874. In een brief aan Beets noemt Irving de gedichten in deze bundel 'juvenile poetry'. UB Leiden, LTK BEETS A1.

<sup>24</sup> Van Kalmthout 2009, p. 41 meldt dat zij docente Engels in Amsterdam was. Het is onduidelijk of zij les gaf op dezelfde H.B.S. als De Beer en zij elkaar misschien daar hebben leren kennen. Haar brieven doen echter vermoeden dat zij privéles gaf.

<sup>25</sup> De Beer annoteerde hiervoor in 1875 *Götz von Berlichingen* van Goethe en *The Chimes* van Charles Dickens. De reeks werd uitgegeven door uitgeverij Maassluis.

<sup>26</sup> *Het Album. Geïllustreerd tijdschrift aan letteren en kunst gewijd voor Nederland, België en Noord-Duitsland*, onder redactie van J. Hendrik van Balen. In het eerste nummer, dat in januari 1883 verscheen, publiceerde Irving een artikel getiteld 'De Aesthetische beweging in Engeland'. Ik heb dit tijdschrift nog niet kunnen lokaliseren.

<sup>27</sup> In *Nederland* verschenen studies van Irving over Currer Bell (ofwel Charlotte Brontë) (1883), Shelley (1888) en Matthew Arnold (1888). Zie Downs 1936, p. 298, noot 2.

<sup>28</sup> Irving 1882.

<sup>29</sup> Zij publiceerde verder de bloemlezing *Gems from the Novelists* (1882), die bestaat uit een selectie fragmenten uit de romans van Walter Scott, en een *Practical grammar of the English tongue adapted to the requirements of Dutch students* (1883).

<sup>30</sup> Irving vertaalde drie Nederlandse romans in het Engels: *Amazone* van Carel Vosmaer (*The Amazon* (1884)), en van A.S.C. Wallis *In dagen van strijd* (*In Troubled Times* (1885)) en *Vorstengunst* (*Royal Favour* (1886)).



vooral middeleeuwse thema's koos die hij uitwerkt in de stijl van Dante, dat Morris als verhalenverteller meer in de traditie van Chaucer stond, en dat Swinburnes werk minder mediëvalistisch en meer geëngageerd was.

Nieuw ten opzichte van *The Literary Reader* van 1874 is de selectie die Irving voor de bloemlezing maakte uit het werk van Rossetti en Swinburne. Rossetti's mediëvalistische balladen zoals 'The King's Tragedy' (in 1884 door Taco de Beer vertaald<sup>31</sup>) verkoos Irving boven de sonnetten. Van hem zijn in *The Literary Reader* ditmaal geen acht gedichten opgenomen zoals in 1874, maar slechts drie balladen en geen enkel sonnet. Swinburne daarentegen is met veel meer werken vertegenwoordigd dan in de eerste editie: elf in 1883 tegenover één in 1874. Dat stijgende aantal is te verklaren doordat Swinburne in de jaren tussen 1874 en 1883 veel gepubliceerd had en mede dankzij de artikelen van Gosse en Pierson een gevestigde auteur was geworden.<sup>32</sup> Irving selecteerde voor de bloemlezing vooral gedichten en fragmenten uit Swinburnes latere werk. Zij ziet een opgaande lijn in Swinburnes poëzie, van jeugdige passie naar tederheid, liefde voor de natuur en dieper inzicht in de menselijke natuur. Dat latere, meer beheerste werk zal zij voor scholieren dan ook beter geschikt hebben gevonden. Zij onthield hen de zinnelijke verzen uit *Poems and Ballads* (1866) nog even, terwijl deze voor de Tachtigers inmiddels heel belangrijk waren geworden.

## 2. Carel Vosmaer

Carel Vosmaer is door Albert Verwey ooit een 'grensbewoner' genoemd, waarmee hij Vosmaers rol als schakel tussen een oude en een nieuwe generatie literatoren en critici benadrukte.<sup>33</sup> Vosmaer werkte als criticus samen met Tobias van Westrheene en behoorde tot dezelfde generatie als Allard Pierson, maar werd vanaf 1880 ook hét aanspreekpunt voor de jonge dichters Jacques Perk en Willem Kloos.<sup>34</sup> Ook als recipiënt van het prerafaëlisme nam hij een tussenpositie in: enerzijds stond hij open voor alle nieuwe kunst en literatuur die hij in Engeland leerde kennen, anderzijds maakte zijn toch vrij behoudende, neoclassicistische smaak dat hij de 'prerafaëlische excessen' niet ten volle kon omarmen zoals de Tachtigers dat deden. De volgende paragrafen zullen duidelijk maken dat zowel Vosmaer als Kloos de Engelse poëzie een voorbeeldfunctie toekende in de vernieuwing van de Nederlandse poëzie. Vosmaer vond echter heel andere aspecten van die Engelse poëzie navolgenswaardig dan Kloos. In dat verschil in receptie komt de botsing van twee verschillende generaties met verschillende repertoires aan het licht.

<sup>31</sup> Zie Rossetti 1884.

<sup>32</sup> Recensent H.M. Boucher merkte in 1885 in *De Portefeuille* op: 'Het is nog niet zoo heel lang geleden, dat men in Swinburnes poëzie maar zeer weinig aantrekkelijks vond, en het zelfs in twijfel durfde trekken of hij wel werkelijk op den naam van dichter aanspraak kon maken; thans echter is de publieke opinie zoo ten gunste van hem veranderd, dat van zijn jongsten bundel reeds binnen de twee maanden, een nieuwe uitgave noodig was.' Zie Boucher 1885, p. 12.

<sup>33</sup> Via Custers 1995, p. 121.

<sup>34</sup> Over Pierson en Vosmaer als overgangsfiguren zie Praamstra 1997.

## 2.1 Vosmaer en ‘t rossenbedwingende Britland’<sup>35</sup>

Het is bekend dat de twee lange reizen die Vosmaer naar Italië heeft gemaakt van groot belang zijn geweest voor de vorming van zijn literaire werk – in het bijzonder de romans *Amazonen* (1882) en *Inwijding* (1888) – en voor zijn denken over kunst.<sup>36</sup> De twee kortere reizen die hij in 1872 en 1883 naar Londen ondernam<sup>37</sup> hebben eveneens, zij het in beperktere mate, bijgedragen aan de vorming van Vosmaers repertoire, en hebben daardoor ook een weerslag gehad op zijn kritische en creatieve werk. Vosmaers belangrijkste connectie in de Engelse kunstwereld was de Nederlandse schilder Laurens (later Sir Lawrence) Alma-Tadema, die vanaf 1870 in Londen woonachtig was.<sup>38</sup> Tijdens zijn bezoeken aan Londen draaide Vosmaer korte tijd mee in het artistieke leven van deze schilder. Met hem bezocht hij tentoonstellingen, musea en ateliers, en via hem kwam hij in contact met verschillende Engelse kunstenaars en letterheren, waaronder Edmund Gosse, Frederick Leighton, Millais en Burne-Jones.

Hoewel Vosmaer in Engeland kennismakte met een keur aan prerafaëlitische en esthetische kunst, maakte het neoclassicistische werk van zijn gastheer Alma-Tadema toch de diepste indruk op hem. In dat werk zag Vosmaer zijn eigen kunstopvatting verwezenlijkt. Zijn roman *Amazonen* (1880) kan gelezen worden als een ode aan Alma-Tadema – de hoofdpersoon, Siwart Aisma, is op Alma-Tadema gebaseerd – en tegelijkertijd als een soort traktaat waarin een esthetische kunst wordt bepleit die de Griekse oudheid tot voorbeeld neemt.<sup>39</sup> Niet alleen Tadema's kunst, ook de inrichting van Alma-Tadema's huis<sup>40</sup> en van andere kunstenaarshuizen in Londen zoals die van Millais en Leighton,<sup>41</sup> werd voor Vosmaer een voorbeeld voor de esthetisering van de samenleving. Wellicht mede onder de indruk van de smaak waarmee de huizen van deze Engelse kunstenaars waren ingericht en gedecoreerd, kwam Vosmaer ertoe het boek *Every-day Art* (1882) van Lewis Day voor een Nederlands publiek te bewerken.<sup>42</sup>

Vosmaer heeft zijn mening over de prerafaëlitische kunst die hij in Engeland zag nooit op schrift gesteld. Alleen zijn indruk van het werk van Rossetti, dat hij in januari 1883 in de Royal Academy zag, heeft hij in zijn reisdagboek weergegeven. Hij noemt Rossetti daarin ‘een vreemd, niet geheel gezond talent – maar talent’.<sup>43</sup> De tekeningen van Rossetti vond hij mooi en hij waardeerde vanzelfsprekend de Italiaans-middeleeuwse geest die hij ontwaarde in diens werk. Maar de kleuren van de schilderijen vond hij niet in harmonie en ‘vals’, zoals ook zijn collega-criticus Tobias van Westrheene de Engelse kunst al decennia eerder ‘oogbedervend’ had genoemd vanwege de felle kleuren. Deze kunst week te zeer af van het neoclassicistische ideaal om aan Vosmaers esthetische criteria te voldoen.

<sup>35</sup> Vosmaer 1873, p. 10.

<sup>36</sup> Zie Bastet 1989.

<sup>37</sup> Over zijn eerste Engelandreis schreef Vosmaer het epische gedicht *Londinias* (1873). Tijdens zijn tweede verblijf in Londen hield Vosmaer een reisdagboek bij, dat nu wordt bewaard in het Nationaal Archief, Collectie 584 Vosmaer, inventaris nr. 491, en dat integraal is weergegeven in Bastet 1977.

<sup>38</sup> Zie over de relatie tussen Vosmaer en Alma-Tadema ook Becker (red.) 1996, p. 29 en p. 182. De brieven van Alma-Tadema aan Vosmaer worden bewaard in het Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

<sup>39</sup> Zie over *Amazonen* Bastet 1989 en Prettejohn 1996.

<sup>40</sup> In *Londinias* geeft Vosmaer een lyrische beschrijving van Alma-Tadema's huis. Zie Vosmaer 1877a, p. 21.

<sup>41</sup> Tijdens zijn bezoek aan Londen in 1883 bezocht Vosmaer de ateliers van Millais en Leighton en prees in zijn dagboek de ‘pracht en smaak’ van hun huizen. Zie Bastet 1977, p. 38.

<sup>42</sup> Zie Day 1884 en hierover Gans 1966, p. 35.

<sup>43</sup> Via Bastet 1977, p. 34.

Uit de onvoltooide roman *Inwijding* (1888) blijkt, net als uit Vosmaers dagboekantekening over Rossetti, een enigszins ambivalente houding ten opzichte van de esthetische prerafaëlitische kunst zoals die in de jaren tachtig de Engelse cultuur beheerste. Deze roman beschrijft de huwelijksreis van een jong echtpaar naar Zwitserland en Italië, alwaar het wordt ingewijd in de wereld van de schoonheid. Onderweg komen de hoofdpersonen in contact met allerlei personages die bepaalde contemporaine levenswijzen en overtuigingen vertegenwoordigen. Zo ontmoeten ze op een gegeven moment drie geëmancipeerde Engelse ‘aesthetische vrouwen’ in ‘vreemde, artistiek genoemde kleding’, die waren

verdiept in de Seven lamps of architecture van Ruskin, keken als de Blessed damosel van Rossetti van hun balkon, schouwend in hun *aesthetisch* nieuw Jerusalem, en maakten gouache-teekeningen van symphonies in fleshcolour and pink, van fugas in fraise écrasée, dit afwisselend met het lezen van de echtschandalen in de Engelsche couranten.<sup>44</sup>

Het schilderij *The Blessed Damozel* (1875-1878) (afbeelding 11) van Rossetti, dat Vosmaer ook noemt in zijn Engelse reisdagboek, wordt in deze passage het prototype van het Engelse prerafaëlitisme en estheticisme, evenals de schilderijen van Whistler (die vaak muzikale titels dragen zoals ‘Symphony’, ‘Harmony’ en ‘Nocturne’) en de vroege geschriften van Ruskin over gotische architectuur. Door de opsomming wordt Vosmaers beschrijving van de esthetische vrouwen en hun bezigheden karikaturaal. De kritiek die deze passage impliceert, is dat het Engelse estheticisme goedkoop, cliché en banaal was geworden, en door popularisering tot ongevoelde conventie was gereduceerd. Hoofdpersoonage Frank ontwaart bij de esthetische vrouwen een zekere onvrede met het leven, een zekere verveeldheid en oppervlakkigheid. Hun kunst en levenswijze miste de verdieping, de pure schoonheid, de ‘zon’ van de antieke wereld. Die ‘zon’ wilde Vosmaer in de kunst en het leven van de negentiende eeuw terugbrengen.

Vosmaer vond niet alleen dat de negentiende-eeuwse kunst en levenswijze toe was aan vernieuwing. Ook de moderne Nederlandse literatuur kon volgens hem een opfrisbeurt gebruiken.<sup>45</sup> Hij stelde:

Wie ernstig de kunst lief heeft en wien de toekomst onzer dichtkunst waarachtig ter harte gaat [...] kan en mag niet ontkennen, dat, hoeveel goeds en fraais onze dichtkunst sinds veertig jaren gaf, zij toch in het geheel genomen, en behoudens uitzonderingen, niet gelijk staat met wat bij ons Bilderdijk, elders Goethe, Schiller, Byron, Shelley, Keats, Chénier, Hamerling, Swinburne gaven [...].<sup>46</sup>

Net als Pierson vond hij dat de negentiende-eeuwse poëzie ‘te veel bij den grond’ bleef en pleitte hij voor een ‘stouter vlucht en dieper wijsbegeerte’.<sup>47</sup> Om tot een nieuw en beter soort poëzie te kunnen komen zou het jongste geslacht volgens Vosmaer zijn blikveld moeten verbreden om het eigen werk met de kennis van de klassieke literatuur en van een aantal

<sup>44</sup> Vosmaer 1888, p. 113.

<sup>45</sup> Zie bijvoorbeeld Bastet 1989, p. 16-19 en 39.

<sup>46</sup> Flanor 1881, p. 458.

<sup>47</sup> Ibidem.

buitenlandse dichters te verrijken. Dat volgens hem ook de moderne Engelse poëzie tot voorbeeld kon dienen, blijkt al uit het bovenstaande citaat, waarin een aantal Engelse dichters boven de Nederlandse negentiende-eeuwse poëzie wordt gesteld. In ditzelfde artikel prijst hij nogmaals de ‘jongeren Swinburne, Rossetti, Gosse’ aan bij het Nederlandse publiek.<sup>48</sup>

Uit twee recensies van de gedichten van Edmund Gosse wordt echter duidelijk dat het niet de meest onconventionele elementen in deze contemporaine Engelse poëzie waren die Vosmaer deugdelijk achtte voor de poëtische ontwikkeling in Nederland: vooral de ‘vereiniging van idealisme en natuur’, die volgens Vosmaer kenmerkend was voor ‘de nieuwe kunst van [William Bell] Scott, Rossetti [sic] en Swinburne’ prijst hij aan bij het Nederlandse publiek, evenals de beheersing van de vorm, en de liefde voor de natuur en de oudheid die uit deze gedichten spreekt.<sup>49</sup> Swinburnes dichtwerk karakteriseert hij traditioneel als een algemeen menselijke maar ook zeer persoonlijke lyriek met een klassieke en filosofische achtergrond, die ‘dieper’, ‘mysterieuser’ en ‘in rythmen rijker’ is dan die van Tennyson.<sup>50</sup> Over de sensuele en antichristelijke aspecten die deze poëzie ook in zich bergt, rept hij niet. Maar uit een brief aan Kloos van nog geen maand na de publicatie van deze uitspraak over Swinburne blijkt dat deze poëzie voor Vosmaer ook een minder navolgenswaardige kant had. Hij schrijft namelijk: ‘Swinb. is duister, gewrongen – en iets van de Chariten [d.i. de drie Gratiën, schoonheid, vreugde en geluk] zou hem niet schaden.’<sup>51</sup> Vosmaer zal bij het schrijven van zijn kritieken echter voorop hebben gesteld dat de manier waarop de Engelse poëzie zich aan het vernieuwen was in de richting van een natuurlijke en verheven dichtkunst als voorbeeld kon dienen voor de ingeslapen Nederlandse poëzie.

## 2.2 Vosmaer en Kloos

Zoals gezegd was Vosmaer aanspreekpunt en gids voor de jonge Tachtigers, voor Willem Kloos in het bijzonder.<sup>52</sup> Vosmaer bekleedde als criticus en auteur een centrale positie in het literaire veld rond 1880, en kon de jonge Kloos in *De Nederlandsche Spectator* een eerste publicatiemogelijkheid bieden. Kloos deed datgene waar Vosmaer in de hier besproken recensies voor pleitte: hij verdiepte zich grondig in de negentiende-eeuwse Engelse literatuur en voedde daarmee zijn werk en poëtica. In eerste instantie had Kloos daarbij profijt van Vosmaers connecties in de Londense kunstwereld – zo hielp Vosmaer hem aan het adres van Edmund Gosse<sup>53</sup> –, maar het is duidelijk dat Kloos al snel veel beter thuis was in de Engelse poëzie dan Vosmaer zelf. Onafhankelijk van Vosmaer is hij zich hierin gaan verdiepen en is hij deze strategisch gaan inzetten in zijn geschriften. Hoewel Vosmaer eerder dan Kloos kennismakte met de moderne Engelse dichters en directere contacten had in de Engelse culturele wereld, heeft Kloos de toon gezet voor de receptie van de jongste Engelse poëzie in de jaren tachtig.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Vosmaer 1877b, p. 382.

<sup>50</sup> Vosmaer 1881, p. 70.

<sup>51</sup> Vosmaer aan Kloos, 7 maart 1881. Via Stuiveling 1939, p. 56.

<sup>52</sup> Zie de briefwisselingen van Vosmaer met Kloos en Perk: Stuiveling 1938 en Stuiveling 1939. Hieruit blijkt dat Vosmaer voortdurend een bron van advies was voor de jongere generatie.

<sup>53</sup> Dit was in december 1882. Zie Stuiveling 1939, p. 103. Voor zover duidelijk heeft Kloos uiteindelijk geen contact met Gosse gezocht – hij zou pas in oktober 1888 voor het eerst naar Londen reizen, een reis die meer het karakter van een vlucht had dan van een cultuurproeverij. Zie Van de Schoor & Brinkman (ed.) 2008, p. 99.

In 1881 ontstond tussen Vosmaer en Kloos een discussie over poëzie naar aanleiding van een recensie van Swinburnes *Studies in Songs* (1880) in *De Nederlandsche Spectator*.<sup>54</sup> Hoewel de recensent, G.J.P. de la Valette, Swinburne de grootste van alle levende Engelse dichters vond, verweet hij hem te weinig rekening te houden met de tijdgeest en het niveau van zijn leespubliek:

Swinburne schrijft, zooals hij dat “goed vindt en verstaat,” zonder zich ooit te bekommeren om de vraag, of hij zodoende ook op de beste wijze den in zich ontvangen indruk bij den toehoorder opwekt. Vallen hem een ongewone maat of een grillig rythmus in, dan bezigt hij ze, zonder zich er aan te storen of ze door hun zonderlingheid ook verwarren of zelfs afschrikken kunnen. Daarbij is er in zijn zinwendingen vaak een stroefheid, en gaat met den dieptegang zijner gedachten wel eens een duisterheid van uitdrukking gepaard, die zijn gedichten over het algemeen tot een zwaar te verteeren geesteskost maken. Daarom is de bekoring, die van zijn poëzie moest uitgaan, niet geëvenredigd aan haar grootschheid.<sup>55</sup>

Kloos, die het werk van Swinburne begin 1881 al enkele jaren kende en bewonderde,<sup>56</sup> reageerde fel op de recensie van Valette. Hij schreef een tegenkritiek, die hij naar Vosmaer stuurde om als ‘Pluksel’ in *De Nederlandsche Spectator* te publiceren. Vosmaer wenste Kloos’ polemische geschrift echter niet te plaatsen vanwege de overdrijving en de in zijn ogen te krasse toon. Bovendien was hij het niet geheel met Valette oneens wat betreft de duisterheid van Swinburnes verzen. Dat liet hij Kloos ook weten. In reactie op deze afwijzing zette Kloos in een nieuwe brief aan Vosmaer zijn standpunt tegenover Valette nog eens precies uiteen, en formuleerde zo zijn eigen poëtica in het verlengde van die van Swinburne.<sup>57</sup>

Kloos was het op drie punten met Valette oneens. In de eerste plaats vond hij Valettes kritiek niet terecht dat Swinburne geen ‘vergelijk treffen’ kan tussen zijn eigen gewaarwordingen en de algemene tijdgeest. Zelf was hij van mening dat ‘het gevoel en de gedachten van S. juist zeer strooken met den tydgeest, die bij het jongere geslacht de heerschende is.’ In de tweede plaats vond hij Swinburnes ritmes helemaal niet grillig, maar vond hij Swinburne juist ‘den grootsten rhythmicus der geheele Engelsche poëzie’. In de derde plaats verschilde Kloos van mening met Valette over de duisterheid van Swinburnes poëzie. Hij vond Swinburnes gedachten juist ‘zo duidelijk als iets’, en al zou de voorstelling of verbeelding van die gedachten voor sommigen wel duister zijn, dan nog valt Swinburne volgens Kloos niets te verwijten: die duisterheid ligt ‘aan zijn toehoorders en hun gebrek aan fantasie.’ Bovendien vond hij dat niet ieder gedicht meteen bij eerste lezing begrepen hoefde te worden.<sup>58</sup>

Kloos bepleit in deze tegenkritiek een individualistische kunst voor weinigen die niet tegemoetkomt aan de wensen van het grote publiek. In die zin beschouwde hij Swinburnes poëzie als een voorbeeld voor Nederlandse dichters. Toen hij Vosmaer in december 1881 vier

<sup>54</sup> Valette 1881.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>56</sup> Kloos schreef op 10 juli 1882 aan Vosmaer over Swinburnes gedicht ‘Dolores’: ‘Sinds drie à vier jaren vereer ik het, als een van de zooveel wonderen der wereld.’ Via Stuiveling 1939, p. 159.

<sup>57</sup> Over deze kwestie gaan de brieven van 5 of 6 maart tot en met 10 maart 1881. Zie Stuiveling 1939, p. 54-68.

Zie over Kloos’ kritiek zie ook Slijper 2010, p. 66-68 en Slijper 2012, p. 58-60.

<sup>58</sup> Zie Stuiveling 1939, p. 59.

van zijn eigen sonnetten stuurde, waarschuwde hij hem bij voorbaat dat hij ze wel duister zou vinden. Hij verdedigt zijn werk dan in zijn brief door het met de poëzie van een reeks Engelse dichters, waaronder Rossetti en Swinburne, te vergelijken: '[De uitdrukking] is inderdaad gecomprimeerd, maar ik ben daardoor toch niet duisterder geworden dan Shakespeare en Rossetti, Browning en Shelley, Swinburne en zelfs Tennyson op zeer vele plaatsen. Ook U houdt niet van duisterheid, omdat de mensen het dan niet lezen. Maar duister is zoo'n relatief begrip.'<sup>59</sup> Alle grote Engelse dichters waren duister, dus waarom zou die eigenschap dan afdoen aan zijn eigen werk? – zo redeneerde Kloos strategisch.

Zoals gezegd had Vosmaer zo zijn bezwaren tegen de aspecten van de Engelse poëzie die Kloos navolgenswaardig achtte – Kloos wilde een individualistische poëzie, Vosmaer wilde filosofie en verheven gedachten –, maar hij leek toch ook te vinden dat de Nederlandse poëzie kon worden wakker geschud door de vernieuwende Engelsen tot voorbeeld te nemen. Niet lang nadat Kloos zichzelf in een brief aan Vosmaer had vergeleken met Swinburne, verdedigde Vosmaer Kloos in *De Nederlandsche Spectator* tegenover diens critici, waarbij hij Engelse voorbeelden inzet als autoriteitsargument.<sup>60</sup> Kloos had in zijn 'In memoriam Jacques Perk' in *De Nederlandsche Spectator* van 1 november 1881 geschreven dat hij op eigen bodem niets dan burgerlijke poëzie kon vinden, die nergens de hoogte bereikte van de buitenlandse dichtkunst. Daarmee haalde hij zich de woede van *Spectator*-criticus Jan ten Brink op de hals, die het opnam voor de door Kloos aangevallen oudere dichters Nicolaas Beets, J.J.L. ten Kate en P.A. de Génestet.<sup>61</sup> Vosmaer maakte zich hard voor Kloos door strategisch de Engelse autoriteit Swinburne aan te halen, die ooit dezelfde kritiek op de nieuwe dichtkunst van zijn land had geuit met de woorden 'There-are moral milkman [sic] enough crying their ware about the streets.'<sup>62</sup> Vosmaer valt Kloos bij in zijn pleidooi voor een literatuur met meer inhoud en diepgang, zoals Engeland had voortgebracht, die de burgerlijke poëzie voor de massa moet vervangen. Kloos was volgens Vosmaer goed op weg zich in deze behartenswaardige Engelse traditie te scharen: Vosmaer noemt hem 'eenen in de kennis der antieken en der beste Engelschen door en door ervaren jongen letterkundige'.<sup>63</sup> De Engelse literatuur zou voor Kloos echter een andere voorbeeldfunctie gaan vervullen dan Vosmaer bepleitte.

### 3. Tachtig en het literaire prerafaëlisme

Over de betekenis van de Engelse romantische dichters, Shelley, Keats en Wordsworth, voor de dichters van de beweging van Tachtig is al veel geschreven.<sup>64</sup> Dat deze een belangrijke rol hebben gespeeld in de vorming van de poëtica van de Tachtigers is algemeen erkend. Het feit dat de ontdekking de Engelse romantici door de Tachtigers hand in hand ging met een eerste receptie van het literaire prerafaëlisme, heeft in het onderzoek minder aandacht gekregen. Twee literatuurhistorici die eerder onderzoek deden naar de receptie van Rossetti in Nederland

<sup>59</sup> Brief van 15 december 1881. Via Stuiveling 1939, p. 112.

<sup>60</sup> Flanor 1881.

<sup>61</sup> Over deze polemieken zie Cornelissen 2001, p. 53-54.

<sup>62</sup> In *Notes on Poems and Reviews* (1866).

<sup>63</sup> Flanor 1881.

<sup>64</sup> Zie bijvoorbeeld Russell 1939, Baxter 1963, Steyaert 2006 en Steyaert 2010. In Van de Schoor & Brinkman (ed.) 2008, p. 59-78 komen Kloos' vertaalproblemen met betrekking tot Shelley's 'Alastor' aan de orde.

concluderen dat er sprake was van een veronachtzaming van Rossetti bij Tachtig.<sup>65</sup> Recent onderzoek van Dick van Halsema wijst echter uit dat de prerafaëlitische dichters Rossetti en Swinburne een belangrijke rol hebben gespeeld in de vorming van de poëzie en poëtica van de Tachtigers.<sup>66</sup> In deze paragraaf borduur ik voort op zijn onderzoek en verken ik de functie die prerafaëlitische dichters hebben vervuld in het werk, het denken en de positiebepaling van Kloos, Perk en Verwey. Die functie verschilt op twee manieren van de *mainstream* receptie zoals die in andere receptiedocumenten uit deze periode gestalte kreeg: in de receptie van Tachtig worden de meer controversiële aspecten van de prerafaëlitische poëzie aan Nederlandse dichters tot voorbeeld gesteld en wordt het literaire prerafaëlisme ingezet in de eigen creatieve productie.

De veronderstelling dat Rossetti afwezig was bij Tachtig klopt overigens wel met betrekking tot de ‘schilders van Tachtig’, waartoe bijvoorbeeld Marius Bauer, Georg Breitner, Jac van Looy, en Willem Witsen gerekend kunnen worden. In hun discours is niet alleen Rossetti, maar zijn ook andere vertegenwoordigers van het prerafaëlisme tot het einde van de jaren tachtig veelal afwezig. Deze kunstenaars wilden de mogelijkheden verkennen om actuele gebeurtenissen realistisch weer te geven en stemmingen vast te leggen op doek. Daarvoor oriënteerden zij zich vooral op de Franse realistische en impressionistische kunst.<sup>67</sup> En al stond de schilder Jan Veth, die tevens kunstcriticus was, al in 1886 bekend als een expert op het gebied van de Engelse kunst,<sup>68</sup> zijn eigen werk uit deze periode vertoont evenmin als dat van zijn collega’s sporen van prerafaëlitische interferentie.<sup>69</sup>

### 3.1 Rossetti

Voor twee tijdgenoten van de Tachtigers was de ‘invloed’ van Rossetti op deze jonge literaire voorhoede evident. Elisabeth Jane Irving schreef in 1883 een artikel over ‘Het Sonnet’, waarin zij de sonnettencultus van Tachtig vergelijkt met de nieuwste Engelse sonnettenschrijvers, en wijst daarin op het verband tussen Perks Mathilde-cyclus en de prerafaëlitische sonnetten. Perks sonnetten doen haar ‘aan Swinburnes passie-bloemen en Rossetti’s met tranen bedauwde leliën denken.’<sup>70</sup> Ook Otto Hauser, een Weense vertaler, letterkundige en prozaschrijver met belangstelling voor de Nederlandstalige literatuur, beargumenteerde dat er sprake was van

<sup>65</sup> Zie Downs 1936 en Smit 1998. Wel wijzen Downs en Smit op de receptieactiviteiten van Jan Veth en Hélène Swarth. Zie over Swarths fascinatie voor Rossetti ook Vandenbussche 2012.

<sup>66</sup> Zie daarvoor Van Halsema 2010, in het bijzonder de hoofdstukken ‘Verlangen naar de eendere ander’ en ‘Een licht, schoon volk van enkel vrienden’.

<sup>67</sup> Zie Bionda & Blotkamp 1991, p. 13-17.

<sup>68</sup> Dat blijkt uit het toneelstuk *De Koffie-fuif*, dat de Tachtigers Charles van Deventer, Frank van der Goes en Albert Verwey schreven ter gelegenheid van de bruiloft van Frederik van Eeden en Martha van Vloten in 1886. Zie Van Deventer e.a. 1998, p. 24.

<sup>69</sup> Een uitzondering vormt Mathijs Maris, die vanaf 1877 in Londen woonde en verschillende keren een mystiek vrouwentype schilderde dat verwant is aan die van Rossetti. Aan Maris’ werk lag echter wel een andere kunstopvatting ten grondslag. Over Maris en het prerafaëlisme zie Laanstra & Veldink 2008, p. 20-50.

<sup>70</sup> Irving 1883, p. 84. Het feit dat het artikel in opdracht van De Beer, hoofdredacteur van *Noord en Zuid*, is vervaardigd verklaart waarom Irving hier nu wel aandacht besteedt aan de sonnetten van Rossetti, terwijl zij deze in de bloemlezing in *The Literary Reader* bewust niet opnam. Zie hierover de brief van Irving aan Beets van 2 juni 1883. UB Leiden, LTK BEETS A1.

doorwerking van Rossetti's poëzie in het werk van de Tachtigers.<sup>71</sup> In zijn inleiding bij de bloemlezing *Die Niederländische Lyrik* (1901), schrijft hij:

Wie die ähnlichen Bewegungen in Belgien und in Frankreich, geht auch diese in Holland, direct und indirect, auf die präraffaelitische in England um die Mitte des Jahrhunderts zurück, und namentlich Dante Gabriel Rossetti ist es, der Dichter für Dichter, dessen bis ins einzelste originelle Poesie allen von gleichem Streben beseelten ein Vorbild war, durch das sie sich selber fanden.<sup>72</sup>

De belangrijkste overeenkomsten tussen het dichtwerk van Rossetti en de Tachtigers lag volgens Hauser in het gebruik van de sonnetvorm en in het gebruik van gepersonifieerde woordparen ('Schoonheid-in-Liefde', 'Death-in-Love'). Bovendien was Rossetti volgens hem Kloos' voorganger in de behandeling van de Sage van Lilith.<sup>73</sup>

Welke aanwijzingen bestaan er voor deze veronderstelde receptie en interferentie van Rossetti in het werk van Perk en (allereerst) Kloos? Werpen we een blik op de omvangrijke bibliotheek van Kloos, waarin de Engelse literatuur twee volle kasten in beslag nam,<sup>74</sup> dan blijkt dat deze een Tauchnitz-uitgave van de bundel *Ballads and Sonnets* (1881) bevatte, die Kloos niet lang na verschijnen moet hebben aangeschaft.<sup>75</sup> Hij las dit werk in september 1882 ter voorbereiding op het schrijven van zijn 'Inleiding' bij de *Gedichten* (1882) van Jacques Perk.<sup>76</sup> Voor het schrijven van die inleiding oriënteerde Kloos zich op diverse Engelse sonnetten en Engelse geschriften over het sonnet. Zo schafte hij begin 1882 ook Charles Tomlinsons studie *The Sonnet* (1874) aan, en de bloemlezing *English Sonnets by Living Writers* (1881), waarin twaalf sonnetten van Rossetti zijn opgenomen.<sup>77</sup>

Op basis van de studie van onder andere deze werken moet Kloos tot de conclusie zijn gekomen dat de sonnettentraditie eind negentiende eeuw in Engeland een hoge vlucht had genomen. In zijn 'Inleiding' fungeren Engelse dichters en dichtwerken dan ook als retorisch voorbeeld voor de Nederlandse poëzie. De naam van Rossetti valt daarbij twee keer. In het eerste deel van zijn tekst voert hij *A Defence of Poetry* (1821/1840) van Percy Bysshe Shelley – een idool dat Kloos met Rossetti gemeen had – op als theoretisch voorbeeld voor de nieuwe poëzie. Kloos stelt dat in deze theoretische verhandeling 'reeds wordt uitgesproken, wat in den wondervollen bloei der Engelsche literatuur van Keats en Leigh Hunt, tot Tennyson, Swinburne en Rossetti toe, door de besten is gevolgd en toegepast'.<sup>78</sup> Hij prijst dus niet alleen

<sup>71</sup> Over Otto Hauser en de Nederlandstalige literatuur zie Grave 1998. Hauser vertaalde ook Rossetti's sonnetten in het Duits. Zie Rossetti 1900.

<sup>72</sup> Hauser 1901, p. 10. In een brief aan Pol de Mont nuanceerde hij deze uitspraak. Zie Grave 2001, p. 307, noot 84.

<sup>73</sup> Zie de gedichten 'Eden Bower' en 'Lilith. For a Picture' in Rossetti 1999, p. 259-264 en p. 314. Rossetti's schilderij *Lady Lilith* dateert van 1868.

<sup>74</sup> Zie de beschrijving van Kloos' bibliotheek door zijn weduwe: Kloos-Reyneke van Stuwe 1947, p. 184.

<sup>75</sup> Deze bundel is voor Rossetti's overlijden in Nederland alleen opgemerkt door J.H.K. 1881b.

<sup>76</sup> Zie Van Halsema 2010, p. 236.

<sup>77</sup> Waddington 1881. Kloos heeft in de inhoudsopgave van zijn exemplaar enkele sonnetten die hem aanspraken of anderszins van belang voor hem waren van een streepje voorzien, waaronder drie van Rossetti. Kloos' exemplaar wordt bewaard in de KB, signatuur 1350 D 109.

<sup>78</sup> Kloos in Perk 1999, p. 26.



de ideeën van Shelley, maar evenzeer de praktische uitwerking daarvan door Rossetti, Swinburne en anderen.

In het tweede deel van de ‘Inleiding’ introduceert Kloos de gedichten van Perk en beargumenteert hij waarom de sonnetvorm volgens hem terecht het heersende genre in deze tijd is geworden. Hij doet dat niet alleen door te benadrukken dat de sonnetvorm de ultieme mogelijkheid biedt om menselijke aandoeningen weer te geven, maar ook door te stellen dat de letterkundige geschiedenis de waarde van deze dichtvorm al heeft aangetoond. Hij wijst dan op de voortreffelijke manier waarop Dante en Milton van het genre gebruik hebben gemaakt, en stelt dat de sonnetvorm ‘sinds de herleving der letteren’ de ‘fijnsten en hoogsten, zij het niet tot trouwen dienst, dan toch tot tijdelijke hulde, dwong [...]’. Als voorbeeld van die ‘fijnsten en hoogsten’, die recentelijk door middel van de sonnetvorm de poëzie hebben vernieuwd en verrijkt, noemt hij Rossetti en Sully Prudhomme, die hij afzet tegen hun romantische Duitse voorgangers Friedrich Rückert en August von Platen.<sup>79</sup>

Rossetti (en zijn literaire productie) functioneert in de ‘Inleiding’ dus twee keer als retorisch voorbeeld voor de manier waarop de sonnetvorm ten volle kan worden benut. Daarnaast was Rossetti Kloos wellicht ook van nut bij het vormen en formuleren van diens gedachten over het sonnet. De basisideeën over het sonnet zoals door Kloos in zijn ‘Inleiding’ verwoord, vertonen namelijk veel overeenkomsten met de poëtica van Rossetti zoals die spreekt uit diens gedichten. Kloos beredeneerde dat een gedicht de beweging der ziel moet weergeven, die zich in momentane stemmingen, in vluchtige aandoeningen uit. De vorm van het sonnet, met haar rijzing en daling, sluit perfect aan bij de emotionele golfbeweging van een momentane ervaring, waardoor vorm en inhoud samenvloeien.<sup>80</sup> Rossetti gold als de dichter bij uitstek die in de jongste Engelse letterkundige geschiedenis het sonnet als vorm om een intens emotioneel moment in te vangen geëxploreerd had. Zijn poëtica, en de overeenkomst met die van de Tachtigers, blijkt duidelijk uit ‘The Sonnet’, het poëtische openingssonnet van ‘The House of Life’.<sup>81</sup> De beginregel van dit sonnet, ‘A sonnet is a moment’s monument’, deed voor de Tachtigers dienst als een soort motto. Dat blijkt uit het handschrift van Verweys artikel ‘Het sonnet en de sonnetten van Shakespeare’ uit 1885, waarin hij Rossetti’s versregel in de marge neerpande.<sup>82</sup>

Speelt Rossetti ook een rol in de gedichten van Perk waar Kloos’ vlamme poëtische betoog een inleiding op is? Hoewel Irving beweerde van wel, en ook Verwey allerlei overeenkomsten zag tussen de sonnetten van Perk en Rossetti,<sup>83</sup> blijft het de vraag of Perk de gedichten van

<sup>79</sup> Ibidem, p. 37. Over de belangrijke rol van August von Platen bij Kloos’ ontdekking van de mogelijkheden van het sonnet, zie Slijper 2012, p. 14-15.

<sup>80</sup> Hönnighausen 1988, p. 92-96 en met hem Van Halsema 2010, p. 234 omschrijven de Engelse, laat negentiende-eeuwse esthetische poëzie met de term ‘mood-poems’.

<sup>81</sup> Van Halsema veronderstelt dat Kloos Rossetti niet alleen is gevolgd in zijn opvatting over het sonnet als een monument voor een moment, maar dat Kloos voor zijn ‘Inleiding’ zelfs op het niveau van de metaforiek elementen aan ‘The Sonnet’ ontleend heeft. In beide teksten wordt het sonnet als een reizende en dalende golf voorgesteld, die eindigt in schuimende, spetterende branding. Zie Van Halsema 2010, p. 234.

<sup>82</sup> In Van Halsema 2006, p. 61 en Van Halsema 2010, p. 237 is op deze handschriftelijke krabbel gewezen. Het manuscript bevindt zich in het Verwey-archief, UBA, map VI.I.C, losse vellen in het cahier ‘Allerlei Verzen en / [?] Studies / Albert Verwey / Mei ’85.’

<sup>83</sup> In zijn exemplaar van *Ballads and Sonnets* (1881), in 1882 van Kloos cadeau gekregen, krabbelde Verwey op verschillende plaatsen een verwijzing naar Perk in de kantlijn. Omgekeerd heeft hij in zijn exemplaar van Perks *Gedichten* ook verschillende verwijzingen naar Rossetti genoteerd. Zie Van Halsema 2010, p. 217 en 237.

Rossetti daadwerkelijk kende. Ik vond hiervoor nog geen aanwijzingen. Toch zou het gezien de innige band die Kloos en Perk enige tijd hebben gehad niet verwonderlijk zijn als Perk onder Kloos' invloed eveneens onder de bekooring van Rossetti is gekomen.<sup>84</sup> Perks dichtwerk laat een aantal overeenkomsten zien met dat van Rossetti dat voor deze gedachte zou kunnen pleiten.

In de eerste plaats staat Perk met zijn sonnettenkrans 'Mathilde' lijnrecht in de traditie van Rossetti en diens inspirator Dante. Net als in de *Vita Nuova* en 'The House of Life' wordt de rode draad in de Mathilde-cyclus gevormd door de liefde voor en het verlangen naar een Schone, onbereikbare vrouw – een 'Lily girl' zoals zij wordt genoemd in een door Kloos bewonderd vers van Oscar Wilde.<sup>85</sup> Ten tweede openen 'The House of Life' en Perks sonnettenkrans allebei met een sonnet over het sonnet. Ten derde zijn ook op het niveau van de metaforiek waarmee de volmaakte vrouwengestalte wordt verbeeld overeenkomsten te vinden in het werk van Perk en Rossetti. Het sonnet 'Sanctissima virgo', dat met de titel refereert aan Dante's Beatrice, komt wat thematiek betreft overeen met Rossetti's sonnet 'Bridal birth', en herinnert in de laatste regels ook aan Rossetti's 'Blessed Damozel', wanneer een reuzengrote, lachende jonkvrouw aan de hemel verschijnt: 'Daarboven, in een kolk van licht te pralen, / Stond reuzengroot de Jonkvrouw, en een lach / Voelde ik van haar verengeld aanschijn stralen.'<sup>86</sup>

Hetzelfde zou gezegd kunnen worden over een sonnet van Kloos, 'Ave Maria', waarin eveneens een heilige maagd aan de hemel verschijnt. Net als in 'The Blessed Damozel' is het hoofd van de vrouw in Kloos' sonnet met sterren omgeven ('Wijl 'k om haar hoofd als diademen klimmen / En dalen zag der starren gouden pracht.'), wat in beide gedichten de associatie met Maria oproept.<sup>87</sup> Het is mogelijk dat Perk en Kloos zich de prerafaëlitische beeldentaal zo eigen gemaakt hadden dat zij zich op den duur van dezelfde thema's en metaforiek gingen bedienen. Los van de vraag of zij zich hier ook rechtstreeks op Rossetti baseerden, kan worden gesteld dat de in het contemporaine Engeland populaire voorstellingen en topoi met de Tachtigers ook in Nederland in gebruik raakten.

### 3.2 Swinburne

Hoe belangrijk Swinburne is geweest voor de jonge Tachtigers, als voorbeeld en als richtsnoer bij hun positiebepaling, bleek al uit de manier waarop Kloos zich in zijn vroege kritische geschriften met de dichter afficheerde. Dit wordt nog eens extra duidelijk in een door Verwey geschreven herdenkingsartikel over Swinburne uit 1909.<sup>88</sup> Verwey blikt hierin terug op de tijd waarin hij en Kloos Swinburne en Rossetti ontdekten. Op het moment dat de beweging van Tachtig nog in de kinderschoenen stond, hadden Swinburne en Rossetti al gebroken met de literaire traditie van hun land, en hadden zij 'in hun zinnelijkheid de ontroering [gevonden], die

<sup>84</sup> Dat Perk in ieder geval wel kennis had gemaakt met Swinburne, blijkt uit Perks recensie van C. Honighs bundel *Geen zomer* in *De Nederlandsche Spectator* van 19 februari 1881. Daarin vergelijkt hij Honigh met Hugo, Hamerling en Swinburne, die hij hoger acht. Zie Perk 1881.

<sup>85</sup> Zie Van Halsema 2010, p. 209. Over de strekking van de Mathilde-krans zie Stolk in Perk 1999, p. 228-232.

<sup>86</sup> Perk 1999 [1882], p. 46. Over dit gedicht zie ook Slijper 2012, p. 40.

<sup>87</sup> Zie Kloos 1995, p. 21. Dit sonnet moet in 1882 of 1883 gedateerd worden. Over dit vrouwentype bij Kloos zie Kralt in Kloos 1995, p. 3.

<sup>88</sup> Verwey 1909a.

idee noch verbeelding hun langer gaf'. Omdat zij los waren gekomen van conventies werden zij een steunpilaar en voorbeeld voor de jonge Tachtigers.

Verwey typeert Rossetti's werk in zijn necrologie van Swinburne slechts kort als Italiaans aandoende 'zinnebeeldige schoonheid'. Swinburnes werk karakteriseert hij als

troebele ontroeringen van zijn zinneleven, verwant evenzeer aan den helleenschen natuurdrang als aan de fransche gedachten-geestdrift die de woorden niet tot rust deed komen in Victor Hugo's Oden, - voor die ontroeringen woorden vindend zoo talrijk, zoo bewogen, zoo aaneengeschakeld tot volzinnen, tot strofen, dat ze wel golven, wel zeeën schenen van almaar nieuw geweld barende geluiden, schuimend, kleurig en onafzonderbaar.<sup>89</sup>

Verwey licht hier een aantal kernpunten in Swinburnes werk uit: Swinburne verwoordt in zijn poëzie een gevoelsleven dat vol is van 'troebele ontroeringen', verwant aan de natuurdrang van de oude Grieken en aan de Franse 'gedachten-geestdrift' van Victor Hugo. Die ontroeringen uit hij in onrustige, maar metrische woorden, die zich vormen tot een ontstuimige en originele poëzie. Verwey legt hier de nadruk op die aspecten van Swinburnes poëzie die de Tachtigers konden bekoren: het is gevoelslyriek waaruit passie spreekt.

De gedurfde, expliciet zinnelijke inhoud en de geestdriftige toon van Swinburnes verzen trok de Tachtigers aan vanwege het choquerende effect ervan, maar schrok hen tegelijkertijd af: 'Wij vonden het tegelijk angstig en hoog, wrang en edel, de zinnelijkheid zozeer te verheerlijken en zoozeer te versmaden in zwaar-luidende verzen.'<sup>90</sup> Verwey omschrijft het gevoel dat het lezen van Swinburne bij hen teweegbracht als 'snijden in eigen vlees', waar de Tachtigers 'met een zekeren Indianen-trots' van genoten. Zij wilden de Nederlandse literaire wereld wakker schudden en haar van haar christelijkheid, tamheid en burgerlijkheid ontdoen. Een zekere vorm van zelfkastijding door verzen te lezen die op het randje van het betamelijke waren, was daartoe noodzakelijk.

Al rond 1880 raakte Kloos gefascineerd door een van Swinburnes meest controversiële gedichten, 'Dolores'.<sup>91</sup> Hij refereert voor het eerst aan dit erotische en paganistische gedicht in een recensie van de Latijnse schoolbloemlezing *Serta Romana* uit 1880.<sup>92</sup> Kloos' kritiek op deze bloemlezing betreft het feit dat de pikante stukjes uit de gedichten zijn weggelaten. Juist uit die geëlimineerde passages spreekt volgens hem een 'tomeloze levenskracht', die negentiende-eeuwers tot voorbeeld kan dienen. Kloos meent dat hij en zijn tijdgenoten 'slechts verlangend kunnen staren, in het smartelijk gevoel onzer nietigheid en geveinsdheid, om dan met den dichter te verzuchten: "Ah! Forgive us our virtues, forgive us, Our Lady of Pain".' Hij citeert hier een regel uit 'Dolores' om met Swinburnes woorden de geveinsdheid van zijn eigen eeuw aan te klagen. Tevens laat hij door te citeren uit een paganistisch, sensueel gedicht impliciet een tegengeluid horen tegen de burgerlijke, christelijke moraal van zijn tijd en de gecensureerde bloemlezing in het bijzonder. Voor Kloos boden zowel de vitaliteit van de oude Latijnse poëzie als de gedurfde paganistische verzen van Swinburne een tegenwicht aan het

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Zoals gezegd schreef Kloos in 1882 aan Vosmaer over het gedicht 'Dolores': 'Sinds drie à vier jaren vereer ik het, als een van de zooveel wonderen der wereld.' Brief van Kloos aan Vosmaer, 10 juli 1882. Via Stuiveling 1939, p. 159.

<sup>92</sup> Kloos 1880. Zie hierover ook Van Halsema 2010, p. 244-245.

onnatuurlijk en onoorspronkelijk bevonden christendom waarvan de negentiende-eeuwse maatschappij en poëzie doordrenkt waren.

In deze vroege recensie van Kloos en in de Swinburne-necrologie van Verwey toont zich wat de receptie van Swinburne betreft een verschil in selectie en waardering met de vroegste recipiënten. Hoewel Pierson en Vosmaer evenzeer als de Tachtigers de terugkeer naar de Griekse wereld in Swinburnes werk als alternatief voor het christendom waardeerden, waren de Tachtigers de eersten die ook (en juist) het decadente in Swinburnes lyriek (h)erkenden. Kloos en Verwey raakten onder de indruk van het net immorele, zinnelijke aspect van de *Poems and Ballads* en zetten dat in als radicaal bestrijdingsmiddel van de burgerlijke poëzie. Pierson, Gosse en Vosmaer constateerden wel dat Swinburnes oeuvre ‘plastische poëzie’ bevatte, maar de radicaliteit ervan werd door deze vroege recipiënten genegeerd, ontkend, of goedgepraat. Vosmaer repte er niet over in zijn publicaties en belichtte juist het filosofische en classicistische aspect ervan, en Pierson interpreteerde Swinburnes sensuele verzen als verheven poëzie waarin het lichamelijk schoon vereerd werd. Op die manier sloot dit werk toch aan bij Piersons eigen poëtica, waarvan de verheven en algemene gedachte de kern uitmaakte. De jonge Tachtigers maakten van die algemene menselijkheid en verhevenheid niet zo’n punt. Zij wilden zich juist geheel op het eigen zielenleven richten. Het individuele gevoel overheerst bij hen de algemene gedachte. Zij presenteerden Swinburne dan ook niet als auteur van verheven poëzie, maar als rebels voorbeeld van een dichter die de bezem door de Engelse poëzie had gehaald en passie aan de Engelse literatuur had teruggegeven. Dat wilden de Tachtigers in Nederland ook bereiken.

### 3.3 Kloos’ creatieve receptie

In de vroege jaren tachtig, vooral in de zomer van 1882, is Kloos intensief bezig geweest met de poëzie van Swinburne. Die omgang had ook een weerslag op zijn literaire productie. De Graaf wijst in zijn artikel over Kloos en Swinburne op twee specifieke parallellen tussen Swinburnes werk en dat van Kloos.<sup>93</sup> Hij herkent de ‘lesbische gloed’ van Swinburnes ‘Anactoria’ uit *Poems and Ballads* (1866) in Kloos’ dramatische fragment ‘Sappho’ uit 1882,<sup>94</sup> en hij meent in Kloos’ ‘Inleiding’ reminiscenties aan Swinburnes *Atalanta in Calydon* te herkennen.<sup>95</sup> Er is echter maar één gedicht in het oeuvre van Kloos waarin expliciet aan een prerafaëlitisch voorbeeld wordt gerefereerd, en dat is het sonnet ‘Lilith Triumphatrix’ uit 1882, waarvan het motto is ontleend aan Swinburnes gedicht ‘Dolores’ uit *Poems and Ballads*.<sup>96</sup>

<sup>93</sup> Zie De Graaf 1959.

<sup>94</sup> Kloos 1995, p. 109-113. De dramatische vorm van dit fragment, evenals de situering in de Griekse oudheid en de nadruk op lichamelijke liefde zouden zeker door het lezen van Swinburne ingegeven kunnen zijn, maar van lesbische liefde is in Kloos’ fragment nu juist geen sprake en ook is hier het expliciete sadomasochisme afwezig.

<sup>95</sup> Het gaat om een passage waarin wordt verhaald hoe een man na het verlaten van een vrouw wordt teruggeworpen op zichzelf. Kloos verwijst in deze passage expliciet naar een passage uit de *Aeneis* waarin Aeneas Dido en het brandende Carthago achter zich laat. Zie Kloos in Perk 1999 [1882], p. 34. Een semantische en formele vergelijking van deze passage met *Atalanta* levert mijns inziens echter onvoldoende overeenkomsten op om hier ook van interferentie van Swinburnes tekst te kunnen uitgaan. De noot van de bezorger verwijst hier ook louter naar Vergilius’ *Aeneis*, Boek v, r. 1-11.

<sup>96</sup> Dat dit gedicht in de zomer van 1882 voortdurend in Kloos’ hoofd opdook, blijkt uit zijn brieven uit die tijd, waarin hij meermaals zinspeelt op dit gedicht. Zie bijvoorbeeld de brieven aan Verwey van 5 en 8 augustus 1882 in Van de Schoor & Brinkman (ed.) 2008, p. 22 en 25.

In 'Dolores' klinkt de stem van een bedwelmde minnaar die in de ban is van een onbereikbare vrouw. Dolores wordt als een paganistische godin opgevoerd en aangeduid als 'Lady of Pain'. Het gedicht exploreert twee thema's waar Swinburne berucht om werd: het sadomasochisme en het verzet tegen het christendom. Allereerst is 'Dolores' een dichtelijke verwerking van de opvattingen van Markies de Sade: er is sprake van misdadige zinnelijkheid, van sadomasochisme.<sup>97</sup> (Verweys verwoording dat Swinburnes verzen lezen was als 'snijden in eigen vlees', zinspeelt wellicht ook op dit aspect van Swinburnes poëzie.) In de tweede plaats wordt in dit gedicht betreurd dat de christelijke moraal in de plaats is gekomen van de aanbidding van de Griekse goden. Om met de christelijke traditie af te rekenen, wordt hier Maria en haar zeven smarten, 'Notre-Dame des Sept Douleurs' zoals zij wordt aangeduid in de ondertitel, verward of vermengd met de paganistische gestalte van Dolores. Kloos vereerde dit gedicht omdat 'het Lesbische gloed [vereenigt] met het beeldend vermogen van Aeschylus, en de diepte van Shakespeare's of Shelley's passie.'<sup>98</sup> Het bevat sensualiteit, verbeelding en passie, en verenigde zo voor Kloos het goede van de klassieke Griekse en de grote Engelse auteurs. Poëzie is geen genegenheid maar hartstocht, zo zou Kloos in zijn 'Inleiding' betogen, en die hartstocht vond hij bij Swinburne in overvloed. Het gedicht dat Kloos een regel uit 'Dolores' als motto meegaf, luidt als volgt:

Lilith Triumphatrix

Our Lady of Pain.

O, met dat marm'ren wimperpaar, waartusschen  
Geen tranen ooit op ons terneder vielen! –  
O, roerloos, eeuwig fel gelaat! Wij knielen  
Met deinzend hoofd, waar langs Uw vlammen gudsen:

Gij ziet ons stervensziek Uw kluisters kussen,  
Vorstin! Die 't wee der weeke, wankle zielen  
Door één meedoogend wentlen Uwer wielen  
Voor eeuwig kunt in droomloos sluimren sussen: –

Welzalig, wien Uw heil'ge handen mengen  
Den koelen dronk des doods, en liefdrijk reikend,  
Den donkren kelk tot aan de lippen voeren:

Zij voelen 't aanschijn door uw aëm beroeren,  
Zoo zacht... die met een stillen lach bezwijkend,  
Den laatsten drup als stervensgroete U plengen!<sup>99</sup>

Piet Kralt heeft eerder al een analyse gemaakt van dit sonnet, dat hij bespreekt in samenhang met het gelijktijdig gepubliceerde sonnet 'Liefde'.<sup>100</sup> Hij heeft opgemerkt dat Kloos in dit

<sup>97</sup> Zie Praz 1990, p. 193-196.

<sup>98</sup> Brief aan Vosmaer van 10 juli 1882. Zie Stuiveling 1939, p. 159.

<sup>99</sup> Uit: *Astrea*, jrg. 2, 1882, p. 252. Zie ook Kloos 1995, p. 85.

<sup>100</sup> Zie Kralt 1985.

gedicht niet alleen aan Swinburnes ‘Dolores’ refereert, maar dat ook het lange gedicht *Lilith* (1879) van Marcellus Emants interfereert met dit sonnet.<sup>101</sup> Met gebruikmaking van de door Kralt verworven inzichten, zal ik hier meer in detail ingaan op de functie van de intertekstuele verwijzing naar ‘Dolores’ in het motto van ‘Lilith Triumphatrix’.

In Kloos’ sonnet knielt een groep stervelingen, aardse minnaars, bij een goddelijke, onbewogen vrouw, die vlammen langs hen heen laat gutsen. Zij beminnen haar, ook al is de consequentie daarvan dat zij pijn moeten lijden. Haar ban wordt de minnaars zelfs fataal: zij zijn ‘stervensziek’ en één beweging van Lilith kan hen voor eeuwig op non-actief stellen. Als zij drinken van haar liefdesbeker, is dat meteen ook een ‘dronk des doods’. Maar het lijden en het overlijden is tegelijkertijd iets heerlijks: het voelen van de aanwezigheid van Liliths goddelijke gestalte maakt dat er lachend gestorven kan worden.

‘Dolores = Lilith’, schrijft Kloos aan Vosmaer.<sup>102</sup> Waar Dolores in Swinburnes gedicht als ‘Lady of Pain’ wordt aangesproken, zo wordt Lilith dat, gegeven de ondertitel of het motto, in Kloos’ sonnet. In beide gedichten hebben we te maken met een fatale vrouw die mannen laat lijden en zelfs sterven uit liefde voor haar. Deze minnaars ervaren het lijden en sterven onder invloed van de Lady of Pain niet als een straf maar juist als iets aangenaams: het is een consequentie van de liefde. Waar lust en seksueel verlangen in Emants’ *Lilith* als de kwade kracht in het menselijk leven veroordeeld wordt, daar leidt dat verlangen in Kloos’ gedicht net als bij Emants tot de dood, maar de pijn die met die liefde gepaard gaat, wordt als wellust ervaren, zoals dat in ‘Dolores’ ook gesteld wordt wanneer Dolores zegt: ‘I could hurt thee – but pain would delight thee’. Met behulp van attributen, vlammen en een drinkbeker, worden centrale gedachten als fataliteit, hartstocht en begeerde smart verbeeld. De vlammen kunnen gezien worden als allusies op Swinburnes poëzie, waarin de metaforiek van vuur in overvloed aanwezig is – alleen in ‘Dolores’ is al zes keer sprake van ‘flames’, en negen keer van ‘fire’. In beide gedichten zijn het wapens waarmee Lilith haar minnaars zowel pijn doet als in vuur en vlam zet.

Naast de in het oog springende overeenkomsten in thema en motieven, moeten ook twee verschillen tussen ‘Lilith Triumphatrix’ en ‘Dolores’ worden genoemd. Op inhoudelijk vlak is Kloos minder erotisch, minder lichamelijk dan Swinburne. Kloos noemt ‘handen’ en ‘lippen’, maar het enige lichamelijk contact dat Kloos beschrijft zijn ‘kussen’, die in de woorden van Swinburne ook wel kunnen worden omschreven als ‘the kisses of death’. Men zou kunnen concluderen dat Swinburnes gedicht in dit creatieve werk van Kloos niet zozeer functioneert als voorbeeld waarnaar Kloos werkte (de controversialiteit die voortkomt uit het sadomasochisme en de expliciete zinnelijkheid in Swinburnes gedicht vinden we bij Kloos niet in dergelijke mate aanwezig), maar dat de referentie aan ‘Dolores’ Kloos’ gedicht *en* de beeldvorming rondom hem als schrijver net die zweem van radicaliteit meegaf die hij wenste uit te dragen.

In tegenstelling tot Swinburnes gedicht, en dat is het tweede grote verschil, heeft Kloos’ ode aan de fatale vrouw niet de vorm van een lang anapestisch gedicht, maar is het geschreven in de bij Kloos zo geliefde sonnetvorm. De keuze voor het verwoorden van de thematiek van Lilith in deze vorm heeft – Otto Hauser wees er al op – wel een equivalent in

<sup>101</sup> Zie over Kloos’ recensie van Emants gedicht in *De Nederlandsche Spectator* van 20 december 1880 Cornelissen 2001, p. 20-21.

<sup>102</sup> Stuiveling 1939, p. 159.

een *picture-sonnet* van Rossetti, getiteld ‘Lilith. For a picture’ (afbeelding 12).<sup>103</sup> Ook de Lilith van Rossetti staat symbool voor Schoonheid en fatale verleiding. Net als de ideale, heilige vrouw door Rossetti en Kloos met behulp van een soortgelijke beeldentaal werd beschreven, vertoont ook de beschrijving van dit archetype van de fatale vrouw bij Rossetti en Kloos overeenkomsten, al is Rossetti’s Lilith esthetischer en minder paganistisch.

### 3.4 Latere receptie

In het werk van Kloos zijn na de eerste helft van de jaren tachtig geen sporen van Rossetti en Swinburne meer te vinden. Bij Verwey zien we Rossetti zoals gezegd nog even opduiken in de marge van het handschrift van ‘Het sonnet en de sonnetten van Shakespeare’ uit 1885, maar niet in het uiteindelijke artikel. Daarna bleef het ook bij hem lange tijd stil rond de dichterschilder. Pas een decennium later waagde Verwey zich aan een vertaling van het eerste van Rossetti’s vier sonnetten met de titel ‘Willowwood’.<sup>104</sup> Mogelijk gaf de Duitse receptie hier aan de Nederlandse receptie van Rossetti een nieuwe impuls: een jaar eerder, in oktober 1894, had Verweys Duitse vriend Stefan George namelijk een Duitse vertaling van dit gedicht gepubliceerd in zijn tijdschrift *Blätter für die Kunst*.<sup>105</sup> Rossetti’s gedicht ‘Willowwood’ sloot aan bij de symbolistische poëtica’s van Verwey en George van dat moment: in een dagdroom of visioen komt via een waterbron lichamelijk contact tot stand met een vrouwelijke, onbereikbare geliefde, waardoor een hogere eenheid wordt ervaren.<sup>106</sup> In aansluiting op deze vertaalarbeid heeft Verwey rond 1906 plannen gemaakt voor wat lijkt een uitgave van in het Nederlands vertaalde Engelse poëzie, waaraan P.C. Boutens enkele Rossetti-vertalingen zou bijdragen, zo blijkt uit diens correspondentie met Verwey.<sup>107</sup> Dit plan is echter niet verwezenlijkt.

Met betrekking tot Swinburne concludeerde Verwey in 1909 uiteindelijk dat diens werk voor hen een zekere ‘innigheid’ miste. Hoe zeer Swinburne de Tachtigers ook een nieuwe richting had gewezen, meer blijvende waarde hechtten zij toch aan Shelley’s bezieling, Wordsworths genegenheid en Tennysons tederheid.<sup>108</sup> Bovendien was Verwey uiteindelijk schrijver van een heel ander soort poëzie dan Swinburne. Volgens Van Halsema was Verwey ‘niet de man voor het grote, oratorische gebaar waarin Swinburne zo excelleerde’.<sup>109</sup> Misschien is dat een van de redenen waarom Verwey de ‘zwaar-luidende verzen’<sup>110</sup> van Swinburne niet vertaalde, maar een ingetogen gedicht als ‘Willowwood’ van Rossetti bijvoorbeeld wel.

<sup>103</sup> Rossetti 1999, p. 314.

<sup>104</sup> Voor het origineel zie Rossetti 1999, p. 300. Voor de vertaling zie Verwey 1983, p. 461. Verweys vertaling dateert van 28 oktober 1895. Zie hierover Downs 1936, p. 313, noot 1.

<sup>105</sup> Zie voor deze vertaling George 1923, deel 1, p. 15. George vertaalde naast dit sonnet nog twaalf andere sonnetten van Rossetti. Verwey heeft George’s vertaling in *Blätter für die Kunst* zeker gezien. Zie Verwey 1934, p. 11. Over de vriendschap tussen Verwey en George zie Nijland-Verwey (ed.) 1965. Over George en Rossetti zie Klinnert 1933.

<sup>106</sup> Zie over Verweys poëtica in de jaren 1890 Van Halsema 2010, p. 280-281 en over zijn verwerping van het louter esthetische Verwey 1901, p. 191.

<sup>107</sup> Boutens maakt gewag van dit ‘Eng. [=Engels] boekje’ in zijn brieven aan Verwey van 19 juli 1906, 15 september 1906 en 3 oktober 1906 (briefkaart). UBA, XLI B 1833, 1834 en 1835. Ik dank deze informatie aan Marco Goud.

<sup>108</sup> Zie Verwey 1909a.

<sup>109</sup> Van Halsema 1996, p. 47.

<sup>110</sup> Zie Verwey 1909a.

De afnemende belangstelling voor Swinburne bij de eerste Tachtigers nam echter niet weg dat jongere dichters die rond 1900 opstonden en in het voetspoor van Tachtig traden, Swinburne opnieuw en op een soortgelijke manier inzetten in hun creatieve productie: als tegengeluid tegen poëzie met een christelijke inslag en als voorbeeld van een paganistische en passievolle lyriek. Op die manier functioneerde Swinburne ook in het werk van Verweys leerling Maurits Uylert. In 1909 dichtte hij het lange gedicht 'Het spinstertje van Schoorl',<sup>111</sup> dat aanvangt met een motto uit 'Hymn to Proserpine' uit *Poems and Ballads*, waarmee het thema van dit gedicht alvast wordt ingeleid:

Wilt thou yet take all, Galilean? but these thou shalt not take,  
The laurel, the palms and the paean, the breast of the nymphs in the brake;  
Breasts more soft than a dove's, that tremble with tenderer breath;  
And all the wings of the Loves, and all the joy before death. -

Net als uit dit motto spreekt uit 'Het spinstertje van Schoorl' een kritiek op het christendom omdat in dat geloof de lust en de liefde worden getemperd en overschaduwd door het besef van lijden en de dood ('O volk van Christus dat het beeld des doods / Steeds temprend aan Uw vreugde houdt'). Ook Uylert stelt de idealen van het veel oudere heidendom, waarin liefde en lust een plaats hebben, voor het christendom in de plaats. Maar hoewel Uylert Swinburnes idee zoals dat spreekt uit het motto bijvalt, is de inhoud van zijn gedicht veel minder erotisch dan Swinburnes 'Hymn to Proserpine'. De liefde van de ik-persoon voor het spinstertje wordt niet geconsumeerd en de lust die hij voelt wordt in veel minder plastische bewoordingen weergegeven. Uylerts gedicht is eerder een pleidooi voor een van de christelijke moraal bevrijde levenswijze dan een illustratie daarvan. Net als in het werk van Kloos en Verwey wordt hier een heidense levenskracht in de plaats gesteld van een bleke, christelijke wereld die aan het lichaam vijandig is, en net als in hun werk is de verbeelding en verwoording van die levenskracht hier beduidend minder expliciet erotisch dan bij Swinburne.

#### 4. Afronding van een verkenningsperiode

In het kleine kringetje van Tachtig werd de vernieuwende en rebelse kant van het literaire prerafaëlitisme begin jaren tachtig ontdekt en openlijk vereerd. Intussen functioneerde het prerafaëlitisme in andere segmenten van het literaire veld op een heel andere manier. In minder avant-gardistische kringen bleef een traditioneler beeld van het prerafaëlitisme bestaan. Het was ook dat beeld van de prerafaëlitische poëzie dat eind jaren tachtig langzaamaan verankerd raakte in de Nederlandse cultuur. Dat werd bewerkstelligd door drie publicaties: een derde editie van *The Literary Reader* uit 1887, waarin alleen de Engelse literatuur van de negentiende eeuw in één volume behandeld wordt, een eerste omvangrijk artikel over Rossetti in *De Tijdspiegel* van 1889, en een voorlopig laatste lang artikel over Swinburne uit 1893 in datzelfde tijdschrift. Deze publicaties versterken het beeld dat gedurende de jaren tachtig van het prerafaëlitisme was ontstaan. Na 1890 veranderde dat beeld en ook de houding ten opzichte

---

<sup>111</sup> Uylert 1909.



van dit prerafaëlisme sterk. De in deze paragraaf te bespreken publicaties zouden om die reden kunnen worden beschouwd als de sluitstukken van een lange verkenningperiode.

#### 4.1 *The Literary Reader van 1887*

Op 31 mei 1886 liet Irving in een brief aan Gosler weten graag een overzichtswerk over de negentiende-eeuwse Engelse literatuur te willen schrijven ‘which, without bearing the name of a schoolbook, would commend itself for use in H.B. Schools.’ Ze stelde voor om een derde deel van het boek met een algemeen overzicht te vullen en twee derde deel met ‘extracts from leading writers’.<sup>112</sup> Irving ging voortvarend te werk en voltooide al in 1887 haar *Specimens of English Literature in the Nineteenth Century with biographical notices of the principal writers and a bird's eye view of the various literary movements*.<sup>113</sup> Dit boek verscheen in 1887 ook als derde editie van *The Literary Reader*.<sup>114</sup> Beide uitgaven hebben een identieke inhoud, alleen het voorwoord is door Irving aangepast. In het voorwoord bij *The Literary Reader* vermeldt zij expliciet dat het werk voor deze editie geheel door haarzelf is gedaan. De Beer, die nog wel als auteur wordt vermeld, had met de inhoud van dit boek dus niets te maken.<sup>115</sup>

Irving modelleerde in dit boek de hele historische presentatie opnieuw ten opzichte van *The Literary Reader* van 1883. In de editie van 1887 wordt het gedeelte met bloemlezingen voorafgegaan door een zeer uitgebreid overzicht van de verschillende ‘scholen’ in de negentiende eeuw. De prerafaëlieten worden hier in zes volle bladzijden behandeld onder het kopje ‘Neo-Romantic, Pre-Raphaelite or Aesthetic School’. De jonge benaming ‘Aesthetic’ is toegevoegd ten opzichte van de editie van 1883, wat in overeenstemming is met de veranderende beeldvorming rond het prerafaëlisme in de jaren tachtig. Irving laat deze school bij Robert Browning beginnen en voert Ruskin voor het eerst als pleitbezorger op.

Het oordeel over het literaire prerafaëlisme in deze editie verschilt niet veel van dat in *The Literary Reader* van 1883, maar de gegeven informatie is met behulp van verschillende nieuwe studies uitgebreid. Zo putte Irving nieuwe informatie uit de biografische schets gewijd aan Rossetti in zijn *Collected Works* (1886), waaruit zij uitgebreid citeert. Daarnaast waren Morris en Swinburne in de jaren tachtig ook zelf blijven publiceren, wat voor Irving een aanleiding zal zijn geweest om meer woorden aan hun werk te wijden. In Morris’ oeuvre bespeurde zij nu een kentering. Waar de dichter eerst in het verleden naar een beter leven zocht, daar nam hij nu een socialistisch standpunt in en droomde hij van een ‘larger life’ in de toekomst: ‘In him the spirit of mediaevalism has been curiously superseded by the spirit of democracy.’<sup>116</sup> Swinburne karakteriseert Irving op basis van zijn tot dan toe verschenen werk nog lovender dan in 1883 als de op Shelley na grootste lyrische zanger van de eeuw, als schrijver van de belangrijkste drama’s van de eeuw, en als meester in het Engelse proza. Inmiddels was de reputatie van Swinburne zo gestegen en had zijn oeuvre zo’n ‘process of steady and ennobling growth’ laten zien, dat zijn werk volgens Irving veel belangrijker was geworden voor studenten Engels dan dat van de andere prerafaëlitische dichters. Van Rossetti

<sup>112</sup> Brief van E.J. Irving aan W. Gosler van 31 mei 1886. NLMD, G. 614 B.2.

<sup>113</sup> Irving 1887.

<sup>114</sup> De Beer 1887a.

<sup>115</sup> Wel publiceerde De Beer in 1887 ook een ‘one volume edition’ van *The Literary Reader* waarin de hele literatuurgeschiedenis beknopt wordt behandeld. Zie De Beer 1887b.

<sup>116</sup> Irving 1887, p. 401.

nam zij dan ook slechts twee balladen in de bloemlezing op en van Morris vier teksten, terwijl zij van Swinburne acht (fragmenten van) werken selecteerde.

Het valt op dat Irvings selectie en waardering van de prerafaëlitische poëzie op een aantal punten verschilt van die van de Tachtigers. Zo vond zij dat de sonnetten van Rossetti de verbeeldingskracht van diens balladen misten, en meende zij dat ze door hun complexiteit slechts de ‘cultivated few’ konden bekoren. Voor de Tachtigers vormden die sonnetten in formeel en inhoudelijk opzicht juist een belangrijk ijkpunt. Ook waren de Tachtigers gefascineerd door het vroege werk van Swinburne en interfereren vooral de *Poems and Ballads* in hun werk, terwijl Irving Swinburnes vroege werk als een jeugdige, nog ongecontroleerde uitspatting beschouwde en zijn latere, meer ingetogen werk daarboven verkoos. Haar visie op en selectie van de prerafaëlitische poëzie is dan ook behoudend te noemen, al nam zij Rossetti's gedicht ‘The Blessed Damozel’ wel op in haar bloemlezing en vond zij de sensualiteit die spreekt uit dit gedicht kennelijk niet schadelijk voor scholieren – zij zag deze vrouwelijke sensualiteit als een middel om tot spirituele waarheid te komen.<sup>117</sup>

De bekendheid en verspreiding van deze editie van *The Literary Reader* was groot. In de eerste plaats behoorde het schoolboek eind negentiende eeuw tot de verplichte lesstof op de Hogere Burgerscholen.<sup>118</sup> Ook in andere landen werd het als lesmateriaal gebruikt, zoals in België (o.a. aan de Krijgsschool), in Oostenrijk en Duitsland (o.a. in Wenen, Bonn, Gotha en Weimar).<sup>119</sup> Daarnaast verwierf het boek volgens Geertruida Carelsen buiten de schoolomgeving ‘eene plaats in de huiskamer van elk Engelschlezend gezin’.<sup>120</sup> Het grote aantal besprekingen dat ervan is verschenen, doet eveneens vermoeden dat de impact van het werk groot is geweest. *The Literary Reader* voorzag duidelijk in een behoefte: het ontsloot voor Nederland geheel nieuwe kennis over de Engelse contemporaine literatuur,<sup>121</sup> en het maakte de dure Engelse poëzie toegankelijk.<sup>122</sup> De recensent van *De Nieuwe Gids* noemde *The Literary Reader* van 1887 ‘een zeldzaam goed boek’.<sup>123</sup>

Toch waren de recensenten niet alleen maar lovend. Waar Irving zich had onthouden van kritiek op de nieuwe stromingen, daar vond menig recensent dat zij wel had mogen melden dat men in Engeland weinig ingenomen was met ‘Ruskins menigmaal onzinnige kunstwaardering’ – hier wordt gezinspeeld op het proces dat Ruskin aanspande tegen Whistler – en dat de prerafaëlieten daar (zo dacht hij) ‘voor ziekelijke wezens of verkapte wellustelingen gehouden worden’.<sup>124</sup> Ook vond men sommige werken in de bloemlezing ongeschikt voor het jonge lezerspubliek. ‘The Blessed Damozel’ van Rossetti werd

<sup>117</sup> Zie Irving 1887, p. 403.

<sup>118</sup> Dat blijkt ook uit de roman *Ernst Gronins. Romantisch tijdbeeld* (1904) van L.H.A. Drabbe (= Herman Heijermans), waarin een inkijkje wordt gegeven in het leven van een H.B.S.-scholier, die *The Literary Reader* als studiemateriaal gebruikt. Het register van de periode van de ‘Neo-Romantic, Pre-Raphaelite, or Aesthetic School’ uit *The Literary Reader* van 1887 wordt hierin geciteerd. Zie Drabbe 1904, p. 107.

<sup>119</sup> In de Duitstalige landen werd een Duitse editie gebruikt. Zie Van Loghem 1924.

<sup>120</sup> Carelsen 1890b, p. 1, noot 1.

<sup>121</sup> Zie Anoniem 1888a, p. 321. Frederik van Eeden zou de anonieme recensent kunnen zijn geweest. In een brief aan Carel Vosmaer van 27 oktober 1887 schrijft Irving namelijk: ‘Fred. van Eeden promises an appreciative notice in the ‘Nieuwe Gids’.’ NA, collectie Vosmaer, 2.21.271, inv.nr. 249.

<sup>122</sup> Loffelt 1887, p. 367.

<sup>123</sup> Zie Anoniem 1888a, p. 320.

<sup>124</sup> Loffelt 1887, p. 368.

bijvoorbeeld als ‘beyond the reach of schoolboys’ en niet ‘stalend en gezond’ bevonden.<sup>125</sup> De samenstelster van het schoolboek was op dit punt minder conservatief dan de beoordelaars ervan.

#### 4.2 De receptie van Rossetti en Swinburne voortgezet

In de gehele receptiegeschiedenis van het prerafaëlitisme in Nederland komen slechts enkele op zichzelf staande publicaties over Rossetti voor. De eerste is een necrologie van Rossetti uit 1882, geschreven door Irving.<sup>126</sup> Daarin wordt op basis van de toen beschikbare bronnen een beeld geschetst van Rossetti als dichter.<sup>127</sup> Volgens Irving kenmerkt de poëzie van Rossetti zich vooral door hartstocht, bezieling en mystiek, wat dit werk uniek maakt voor de negentiende eeuw, waarin rationalisme de boventoon voert:

In deze ongeloofige, zelfbewuste, wetenschappelijke eeuw is het geen gemakkelijke taak voor den dichter om de literatuur van het wonderbaarlijke en geheimzinnige te doen herleven, om met goed gevolg het flauwe vonkje van geloof in het bovennatuurlijke aan te wakkeren, waar velen zich voor schamen, het loochenen en tegenspreken, en dat toch op den bodem van elke met verbeelding begiftigde ziel schuilt.<sup>128</sup>

Het was tijdens het fin de siècle een gangbare opvatting dat de wetenschap weliswaar meer kennis over de zintuiglijk waarneembare wereld had gebracht, maar de mens niets leerde over datgene wat buiten de menselijke waarneming lag.<sup>129</sup> Volgens Irving wist Rossetti met zijn poëzie een glimp van de werkelijkheid achter de zintuiglijke werkelijkheid te tonen. Op die manier openbaarde hij volgens haar via literatuur een hogere waarheid dan wetenschap kon blootleggen.

Pas in 1889 verscheen het eerste lange Nederlandse artikel over Rossetti.<sup>130</sup> De auteur van het artikel was Johanna Peaux. Zij heeft na haar middelbare schooltijd enige tijd in Londen doorgebracht en behaalde de MO aktes A en B in de Engelse taal en letterkunde.<sup>131</sup> Zij publiceerde niet alleen artikelen over Rossetti en Swinburne, maar ook over andere Engelstalige auteurs zoals Robert Browning en Walt Whitman.<sup>132</sup> Haar zuster, de door Kloos bewonderde dichteres Augusta Peaux,<sup>133</sup> vertaalde (als eerste en een van de weinigen) enkele gedichten en fragmenten uit Rossetti's poëzie ter ondersteuning van het artikel, vandaar de ondertekening met ‘A. – J. Peaux’.<sup>134</sup>

<sup>125</sup> Zie Heyman 1883, p. 103 en Loffelt 1887, p. 368. Mary Kemperink heeft laten zien dat de critici van *De Nederlandsche Spectator* nog lange tijd afkerig bleven van de literaire principes van *De Nieuwe Gids* en hun normen pas rond 1890 voorzichtig aanpasten. Tot die tijd bepleitte het tijdschrift ‘een hogere gedachte, een beschaafde toon en idealisering van de werkelijkheid’. Zie Kemperink 2011b, p. 98. Loffelts afwijzende houding ten aanzien van de nieuwste Engelse poëzie in *The Literary Reader* is te verklaren vanuit deze poëtica.

<sup>126</sup> Alleen in *De Nederlandsche Spectator* verscheen daarnaast nog een korte (anonieme) necrologie van Rossetti. Zie Anoniem 1882.

<sup>127</sup> Over Rossetti als schilder was nog steeds erg weinig bekend. Zie Irving 1882.

<sup>128</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>129</sup> Zie bijvoorbeeld Kemperink 2011a, p. 17.

<sup>130</sup> Peaux 1889.

<sup>131</sup> Via Peaux 1935.

<sup>132</sup> Voor een lijst met publicaties van Johanna Peaux zie Peaux 1935, p. 149-150.

<sup>133</sup> Kloos rekende deze dichteres tot ‘de laag der eerste Tachtigers’. Zie Kloos 1927.

<sup>134</sup> Over deze vertalingen van Augusta Peaux zie Van Buul 2009a.

Hoewel het artikel van de gezusters Peaux, dat in *De Tijdspiegel* werd gepubliceerd, een goed gedocumenteerd stuk is,<sup>135</sup> getuigt het van een ongewijzigde kijk op Rossetti ten opzichte van de receptie ten tijde van zijn overlijden. Zo wordt ook in Peaux' artikel vooral de dichter Rossetti belicht en blijven diens schilderijen veelal onbesproken. En net als in *The Literary Reader* wordt hier de nadruk gelegd op de mediëvalistische, symbolische en mystieke kwaliteiten van Rossetti's dichtwerk. Rossetti wordt voorgesteld als een kunstenaar die vlucht uit de maatschappij om met behulp van de verbeelding zijn heil te vinden in vroegere tijden en hogere sferen. Evenals Irving wijst Peaux erop dat de negentiende eeuw een eeuw was waarin de wetenschap heerste over de verbeelding. Het geloof was een steeds minder belangrijke rol gaan spelen, met als gevolg dat de negentiende-eeuwse mens op zoek ging naar nieuwe zingeving, een nieuwe waarheid. Rossetti bracht met zijn vermenging van schilderachtige natuurimpressies en individuele stemmingen volgens Peaux een nieuwe bezielde kunst aan het ongelovige volk:

Rossetti geloofde in de groote kracht eener groote liefde; in eene macht, die geen afstand kent en geen tijd en geene ruimte, die verder ziet, met andere dan aardsche oogen, ver over gewone, aardsche grenzen heen.<sup>136</sup>

Rossetti's onorthodoxe 'geloof' werd door de schrijfster niet ketters bevonden, maar als een goede vervanging voor de traditionele religie gezien. Peaux vond Rossetti's beschrijving van de hemel in 'The Blessed Damozel' weliswaar onconventioneel en 'stout', maar de zijnstoestand van de personages in het gedicht typeert zij als een 'godsdienstige extase' en Rossetti's kunst in het algemeen als 'gewijde kunst'.<sup>137</sup> Deze kritiekloze houding ten opzichte van de dichter-schilder, die Peaux deelde met Irving en de Tachtigers, zou in de jaren 1890 drastische wijzigingen ondergaan (zie hoofdstuk 3).

Het artikel dat de gezusters Peaux in 1893 over Swinburne publiceerden, zou eveneens als sluitstuk van de Swinburne-receptie in de jaren tachtig kunnen worden aangemerkt.<sup>138</sup> Daarna wordt het tot het begin van de twintigste eeuw namelijk vrij stil rond de dichter die de Tachtigers zo geboeid had. In tegenstelling tot de Tachtigers roemt Peaux Swinburne echter niet om de controversiële inhoud van zijn gedichten, maar vooral om de formele kwaliteiten daarvan, en net als Irving geeft zij de voorkeur aan zijn meer ingetogen werk. Zij dacht wel dat de 'reinen van hart' in staat zouden zijn 'het hele schoone in zijn dichterlijk genie [...] te vinden',<sup>139</sup> en dus ook zijn sensuele poëzie op waarde zouden weten te schatten, maar zij achtte Swinburnes poëzie duidelijk niet voor alle lezers stalend en gezond. In haar artikel beperkt Peaux zich dan ook liever tot een aanprijzing van Swinburne als dramaturg. Zij introduceert

<sup>135</sup> Geschreven zeven jaar na Rossetti's dood, beschikte de schrijfster over veel meer informatie over de dichter-schilder dan eerdere recipiënten. Peaux baseerde zich voornamelijk op het artikel 'The Truth about Rossetti', dat Theodore Watts-Dunton vlak na Rossetti's dood over hem schreef. Zie Watts-Dunton, 1883.

<sup>136</sup> Peaux 1889, p. 161.

<sup>137</sup> Ibidem, p. 153 en 168.

<sup>138</sup> Peaux 1893.

<sup>139</sup> Ibidem, p. 300.

daarin diens drama *Chastelard* uit de Mary Stuart-trilogie in de vorm van een gedeeltelijke en becommentarieerde vertaling bij het Nederlandse publiek.<sup>140</sup>

## 5. Conclusie

In de jaren tachtig groeide het aantal prerafaëlitische publicaties, werd prerafaëlitische kunst steeds zichtbaarder via (Engelse) tentoonstellingen, en kwam er meer secundaire literatuur beschikbaar over deze stroming. Via die kanalen breidde de kennis van het prerafaëlitisme zich in Nederland uit. Net als in Frankrijk werd de receptie van het prerafaëlitisme in Nederland in deze periode gekenmerkt door een annexatie van het literaire prerafaëlitisme in het domein van de literatuur. In de Nederlandse receptiedocumenten uit de jaren tachtig kunnen twee verschillende receptiestromen van het prerafaëlitisme worden onderscheiden die naast elkaar bestonden en waarin het prerafaëlitisme op verschillende manieren functioneerde.

Het *mainstream* beeld dat in artikelen en schoolboeken van het prerafaëlitisme werd gevormd en dat de goedkeuring van het gros van de recipiënten kon wegdragen, was een beeld waarin vooral de meer traditionele, conventionele elementen van de prerafaëlitische poëzie naar voren komen. Pierson, Gosse, Vosmaer, Irving en Peaux prezen de prerafaëlitische dichters aan bij het Nederlandse publiek om hun mystieke, esthetische, anti-positivistische, middeleeuwse en/of classicistische, filosofische, picturale en muzikale kwaliteiten. In het prerafaëlitisme vond ieder van hen iets dat in het laat negentiende-eeuwse Nederland ontbrak, en waarnaar zij verlangden. Die aspecten waaraan volgens hen in het Nederlandse repertoire gebrek was, droegen zij dan ook als kenmerkend voor het prerafaëlitisme aan en stelden zij op de voorgrond. Vosmaer prees bijvoorbeeld de prerafaëlitische herleving van de klassieke oudheid en hun idealisering van de natuur. Voor Irving en Peaux vormde het prerafaëlitisme een spiritueel tegenwicht voor de wetenschappelijke levensbeschouwing en een vervanging voor het traditionele geloof.

Het kleine groepje vooruitstrevende jonge dichters dat de beweging van Tachtig zou vormen, creëerde echter een ander beeld. Verwey en (vooral) Kloos belichtten juist de vernieuwende en controversiële kant van de poëzie van Rossetti en Swinburne. Zij werden aangetrokken door het prerafaëlitische gebruik van de sonnetvorm, en door de zinnelijke en antichristelijke inhoud van deze poëzie. Hiermee waren de prerafaëlitische dichters een andere literaire weg ingeslagen dan hun voorgangers, en de Tachtigers waren vast van plan hen op die weg te volgen. Zij eigenden zich daartoe bepaalde prerafaëlitische normen toe, wat ook een weerslag had op hun eigen kritische en creatieve productie.

De poëtica van Rossetti sloot vrijwel naadloos aan bij datgene waar Kloos en de zijnen rond 1881 naar op zoek waren. Literatuur moest voortaan over het innerlijke leven gaan en spirituele, psychologische portretten geven. Rossetti vertegenwoordigde, in de woorden van Byvanck, 'een richting, die met de gewone wereld voor goed heeft afgerekend en in de kunst

<sup>140</sup> Augusta Peaux was daarmee ook de eerste Nederlandse Swinburne-vertaler. Na haar volgden weinig anderen. In *De smarten van Satan* van Marie Corelli (1898), een roman vertaald door Marie Wansink, wordt op p. 378 een vertaling gegeven van het daarin geciteerde gedicht 'Before a Crucifix' uit *Songs before Sunrise* (1871). In de jaren veertig vertaalde Victor van Vriesland het gedicht 'The Garden of Proserpine' uit *Poems and Ballads* (1866) en de toneelstukken *Bothwell* en *Chastelard* uit de trilogie *Atalanta in Calydon* (1865).

alleen de stemmingen erkent, die tot het uiterste zijn gedreven.’<sup>141</sup> Die momentane stemmingen gaf Rossetti weer in de vorm van een sonnet, volgens Kloos de vorm die een perfecte eenheid kon vormen met de golvende beweging van een in het gedicht verwoorde momentane ervaring. In zijn ‘Inleiding’ bij de gedichten van Jacques Perk voert hij onder andere Rossetti’s sonnettenproductie tweemaal als bewijs aan voor deze poëtische aanname.

Ook Swinburnes werk bood iets dat de Nederlandse literatuur volgens Kloos en Verwey tot dan toe miste, en dat aan nieuwe dichters tot voorbeeld kon worden gesteld, namelijk passie. Waar Vosmaer, Irving en Peaux de lieflijke, melodieuze gedichten van Swinburne verkozen boven zijn jeugdwerk, daar boden juist de paganistische en sensuele gedichten uit Swinburnes controversiële debuutbundel *Poems and Ballads* de jonge Tachtigers een radicaal alternatief voor de burgerlijkheid en christelijkheid die de Nederlandse poëzie van de negentiende eeuw hadden beheerst. Maar meer dan dat zij Swinburnes zinnelijke poëzie imiteerden, dweepten zij door middel van citaten en *mentions* in hun kritische en creatieve werk bij wijze van provocatie met Swinburnes radicaliteit. Naar zijn voorbeeld, maar ook met een voorzichtig stapje terug, brachten zij een omwenteling teweeg in de Nederlandse letteren.

---

<sup>141</sup> Byvanck 1888, p. 140.

### 3. Het verlangen naar een ware gemeenschap<sup>1</sup>

#### Kunst en samenleving in de jaren negentig

Aan het einde van de negentiende eeuw was het prerafaëlitisme zoals dat in de jaren tachtig via verschillende kanalen op het continent geïntroduceerd was zodanig geïntegreerd geraakt dat het een stempel drukte op het culturele leven in Europa. Prerafaëlitische reproducties, boeken en ‘aesthetic dressings’ waren overal te koop. Kunsthandels adverteerden met gravures naar prerafaëlitische schilderijen<sup>2</sup> en met behangpapier naar ontwerpen van Walter Crane.<sup>3</sup> Jonge meisjes versierden hun slaapkamers met reproducties van Burne-Jones’ schilderijen en lazen Cranes prentenboeken.<sup>4</sup> Dames namen de prerafaëlitische vrouwen tot esthetisch voorbeeld en droegen lelies in het haar.<sup>5</sup> Jonge kunstenaars flaneerden op zondag met hun ‘prerafaëlitische liefjes’.<sup>6</sup> Het was zoals Oscar Wilde zei: ‘A great artist invents a type, and Life tries to copy it’.<sup>7</sup>

Allerlei modieuze prerafaëlitische thema’s en typen – middeleeuwse ridders, bloemenfeesten, mystieke vrouwen, balladen, de liefde voor Dante en Botticelli, et cetera – waren topoi geworden die in de cultuur verankerd waren geraakt. Ook in de Nederlandse literatuur en schilderkunst vonden deze ingang. Op schilderijen verschenen Ophelia’s en Ladies of Shalott, net als ridders, lelies en zalige jonkvrouwen.<sup>8</sup> In de roman *Hooge Troeven* (1895) van Louis Couperus wordt een ‘bloemenbal’ georganiseerd waarvoor de kostuums zijn vervaardigd naar het voorbeeld van Walter Cranes *picture book Flora’s Feast* – een boek dat ook door de kleine Mary in *Hilda van Suylenburg* (1897) wordt bewonderd.<sup>9</sup> In *Een droom* (1899) van Henri Borel kijkt het vrouwelijke hoofdpersonage Annie als een ‘Blessed Damozel’ vanaf grote hoogte naar de aarde beneden haar.<sup>10</sup> In *Het Jongetje* (1898), een roman van dezelfde auteur, wordt Dantes *Vita Nuova* gelezen in de Engelse vertaling van Rossetti.<sup>11</sup>

Zoals in de inleiding is gesteld en zoals ook blijkt uit deze opsomming was ‘prerafaëlitisme’ eind negentiende eeuw een containerbegrip geworden dat alles kon inhouden wat Victoriaans was en enigszins deed denken aan het vroege werk van de Pre-Raphaelite Brotherhood. Tegelijkertijd werd ‘prerafaëlitisme’ een etiket waaraan nieuwe kunst haar waarde ontleende: de term ging dienen ter aanduiding van nieuwe literatuur, kunst en kunstopvattingen die kennissen en navolgers van de Brotherhood aan het eind van de negentiende eeuw waren gaan produceren. Die nieuwste culturele productie kenmerkte zich door aandacht voor kunstnijverheid, ambachtelijkheid, mooie boekverzorging, aandacht voor interieur en gebruikskunst, en daarmee samenhangende utopistische en socialistische idealen

<sup>1</sup> Vrij naar het gedicht ‘In memoriam H.P. Berlage’ van Henriette Roland Holst. Zie H. Roland Holst e.a. 1934.

<sup>2</sup> Zie bijvoorbeeld Anoniem 1910.

<sup>3</sup> Zie bijvoorbeeld advertenties in *Het Nieuws van den Dag* van februari 1894.

<sup>4</sup> Zie Maus 1980, p. 113.

<sup>5</sup> Zie Draguet 2004, p. 161 en Maus 1980, p. 178.

<sup>6</sup> Van de Woestijne 1910, p. 150.

<sup>7</sup> In ‘The Decay of Lying – an Observation’ (1891). Via Neumann 2007, p. 25.

<sup>8</sup> Voor overeenkomsten tussen Nederlandse en prerafaëlitische kunstenaars zie Spaanstra-Polak 1955, Van Lieverloo & Roelofs 2007 en Laanstra & Veldink 2008.

<sup>9</sup> Couperus 1895, p. 28 en p. 81. De Jong van Beek en Donk 1897, p. 214-215.

<sup>10</sup> Borel 1899, p. 169.

<sup>11</sup> Borel 1898, p. 424. Zie ook Borel 1898b.

die door onder anderen Ruskin, Morris en Crane in geschriften werden verkondigd. Juist voor deze geëngageerde kant van het prerafaëlitisme was in het Nederland van dat moment een vruchtbare voedingsbodem ontstaan.

Dit hoofdstuk exploreert hoe de verschillende verschijningsvormen van het prerafaëlitisme (van de mystieke poëzie van Rossetti tot de socialistische lezingen van Morris en de boekkunst van Ricketts) in de jaren negentig werden ingezet in het denken over kunst en maatschappij en in het streven naar een vereniging van kunst en samenleving. Nederlandse geëngageerde en socialistische schrijvers, kunstenaars, vertalers en critici refereerden aan deze stroming en verspreidden de kennis hieromtrent, bijvoorbeeld om de eigen koers te verantwoorden of het volk met hun gedachten te voeden. De kunstproductie van de Engelse Arts and Crafts-kunstenaars werd bovendien gezien als inspiratiebron voor Nederlandse kunstenaars die streefden naar een gemeenschapskunst die voor de gemeenschap en door een gemeenschap van kunstenaars werd gemaakt, waarover meer in hoofdstuk 4. In dit hoofdstuk bespreek ik de introductie van de prerafaëlitische kunst- en maatschappijopvattingen en de impact daarvan op het werk en denken van geëngageerde en socialistische schrijvers en kunstenaars. Omdat de receptie in de buurlanden van Nederland in de jaren negentig intensiverde en daardoor een belangrijke beeldbepalende functie kreeg, begin ik dit hoofdstuk met een inventarisatie van die internationale receptiekanalen.

## 1. Receptie in Europa

Een rondgang door de landen die Nederland omringen, laat zien dat de receptie van het prerafaëlitisme daar in de meeste gevallen eerder intensiverde dan in Nederland, en daar ook iets eerder verschoof van de esthetische en symbolistische kant van het prerafaëlitisme naar de decoratieve kunsten en het prerafaëlitische engagement. Die verschuiving had ook een impact op de Nederlandse receptie, die niet alleen door (toenemend) rechtstreeks contact met Engeland gevoed werd, maar ook een impuls kreeg door de kennismaking met de receptie in andere buurlanden. In deze paragraaf verken ik de belangrijkste kenmerken van de receptie in andere landen in Europa omstreeks 1890. Daarbij licht ik vooral de receptieactiviteiten uit die in Nederland werden opgemerkt en voor de Nederlandse receptie richtinggevend zijn geweest.

### 1.1 In Engeland

De grote toevoer van kennis omtrent het prerafaëlitisme kwam vanaf de jaren negentig in de eerste plaats rechtstreeks uit Engeland. De grote hoeveelheid kunst die in Londen te zien was, trok vele Nederlanders in de jaren negentig naar deze wereldstad. Johan Thorn Prikker schreef in 1893 enthousiast aan Henri Borel:

Zeg dan gaan we naar Londen hoor... Vergeef me daar moeten zulke mooie schilderijen zijn van de Pre-Rafaëlieten, Giotto en zulke heeren. [...] Dat moet er bar zijn, nog mooier dan in het Louvre of waar ook te vinden zijn. ook wat je wellicht niet wist van de latere engelschen mooie dingen, Holmen Hunt [sic], Millais, Burne-Jones, Madox Browne [sic] en andere. Die moeten subliem zijn. Ik heb laatst in een tijdschrift reproducties naar Madox Browne [sic] (die



pas overleden is) gezien. Het zag er prachtig uit, je weet die noemden zich ook Pré Rafaëlieten. Wat een wonder hé dat géén van die lui ooit in Holland heeft geexposeerd, [...].<sup>12</sup>

Voor oude Italiaanse (letterlijk ‘pre-Rafaëlitische’) kunst, wist Thorn Prikker, moest men omstreeks 1890 in Londen zijn. Zo ook voor de nieuwste prerafaëlitische kunst van Engelse makelij, die slechts sporadisch op het continent tentoongesteld werd. Ook in de jaren negentig moest men de oversteek naar Engeland maken om prerafaëlitische schilderkunst in het echt te zien (de eerste Nederlandse tentoonstelling die schilderkunst van de door Thorn Prikker genoemde prerafaëlieten bevatte, dateert pas van 1936).<sup>13</sup>

Naast de inmiddels bekende en geroemde kunst van reeds bekende prerafaëlieten als Millais en Burne-Jones, die vanaf 1888 nog herhaaldelijk tentoongesteld werd in de New Gallery en de Royal Academy,<sup>14</sup> trok in het laatste decennium van de negentiende eeuw zoals gezegd ook een nieuwe stroom prerafaëlitische kunstproducten de aandacht, bestaande uit decoratieve kunst en geschriften over de relatie tussen kunst en maatschappij. Via de tentoonstellingen die de Arts and Crafts Exhibition Society vanaf 1888 organiseerde in de New Gallery, kwam deze toegepaste kunst onder de aandacht van het grote publiek. Onder leiding van Walter Crane stelde deze vereniging zich ten doel het handwerk te veredelen en de handwerkers meer aanzien te geven.<sup>15</sup> Mede door deze tentoonstellingen kwam Engeland in Nederland bekend te staan als inluider van een nieuw tijdperk in het kunsthandwerk.<sup>16</sup> Ook de oprichting van het tijdschrift *The Dial* door Charles Ricketts en Charles Shannon in 1889<sup>17</sup> en de oprichting van de Kelmscott Press door William Morris in 1890 deden in Nederland het beeld ontstaan dat de toegepaste kunsten en de ‘boekkunst’ in het bijzonder in Engeland een ervaring beleefden en het verkennen waard waren.

Via Engelse tijdschriften (bijvoorbeeld het in 1893 opgerichte kunsttijdschrift *The Studio*) maakte men op het continent met veel van deze nieuwe decoratieve impulsen kennis. Deze tijdschriften waren ook in Nederland beschikbaar en de inhoud ervan werd bovendien in verschillende Nederlandse bladen samengevat.<sup>18</sup> Daarnaast waren ook steeds meer prerafaëlitische geschriften en Engelse publicaties die specifiek over het prerafaëlitisme gingen (edities van brieven en dagboeken, de eerste biografieën, de eerste studies, etc.) in Nederland te koop. Boekhandel Scheltema & Holkema in Amsterdam was een van de belangrijkste verspreiders hiervan.<sup>19</sup> Illustratief voor de toename van Engels leesmateriaal in de jaren negentig is het aanschafbeleid van het Haagse Damesleesmuseum. Tussen 1894 en 1900

<sup>12</sup> Brief van 8 december 1893. Via Joosten 1980, p. 161.

<sup>13</sup> Zie [Cat.] *Twee eeuwen Engelse kunst* 1936.

<sup>14</sup> Voor Nederlandse recensies hiervan zie bijvoorbeeld Anoniem 1889a en Anoniem 1899a.

<sup>15</sup> In de jaren 1888, 1889 en 1890 werden de eerste drie tentoonstellingen gehouden. Daarna organiseerde de Arts and Crafts Exhibition Society om de drie jaar een tentoonstelling (in 1893, 1896 en 1899).

<sup>16</sup> Voor twee Nederlandse recensies van deze tentoonstellingen zie Anoniem 1888b en Anoniem 1889b.

<sup>17</sup> *The Dial* is vijf keer verschenen (in 1889, 1892, 1893, 1896 en 1897) en is door Veth in Nederland geïntroduceerd. Zie hierover Van Capelleveen 2000. Dit artikel bevat een overzicht van Veths kritieken over het werk van Ricketts en Shannon.

<sup>18</sup> *De Amsterdamer*, *De Kunstwereld* en *De Hollandsche Revue* hadden bijvoorbeeld rubrieken waarin de inhoud van internationale tijdschriften werd besproken.

<sup>19</sup> Uit verschillende advertenties in *De Kroniek* van 1898 blijkt dat deze boekhandel uitgaven van Morris' Kelmscott Press in de verkoop had, evenals poëzie van Rossetti, uitgaven van The Vale Press (Ricketts' en Shannons eigen drukkerij) en Walter Cranes politieke prenten *Cartoons for the Cause* (1896).

kocht het leesmusem 350 Engelse boeken aan, in verhouding tot 206 Franse en 139 Duitse.<sup>20</sup> Een verbeterde kennis van de Engelse taal in combinatie met een grotere verkrijgbaarheid van Engelse boeken zal de populariteit van de Engelse literatuur ten goede zijn gekomen.

### 1.2 Een receptiehausse op het continent

Vanaf de jaren negentig kwam ook de Duitstalige receptie van het prerafaëlisme meer van de grond. Het internationaal georiënteerde Duitse tijdschrift *Pan* (1895-1900) nam bijvoorbeeld werk op van Rossetti en Beardsley, en besteedde aandacht aan de kunstopvattingen van Ruskin en Morris en de kunstnijverheidsproducten van de Arts and Crafts Movement.<sup>21</sup> Ook stonden in de jaren negentig enkele Duitse en Oostenrijkse auteurs op die zichzelf nadrukkelijk in een internationaal kader plaatsten en aan de Engelse, prerafaëlische poëzie en kunst een voorbeeld namen.<sup>22</sup> Hugo von Hofmannsthal en Stefan George moeten hier als belangrijkste recipiënten worden genoemd. Von Hofmannsthal publiceerde tussen 1891 en 1896 een reeks essays over Engelse dichters en schilders in verschillende Duitse kranten.<sup>23</sup> George maakte tussen 1893 en 1896 voor zijn eigen tijdschrift *Blätter für die Kunst* (1892-1919) vertalingen van werk van Swinburne, Rossetti en Ruskin.<sup>24</sup> Aan beider receptieactiviteiten valt af te lezen dat zij in de eerste plaats de *l'art pour l'art*-gedachte achter een deel van de prerafaëlische kunstuitingen navolgenswaardig achtten. Na 1900 werd de receptie van Rossetti en Swinburne voortgezet door nieuwe Duitse en Oostenrijkse cultuurbemiddelaars zoals Otto Hauser, Rudolf Kassner en Rudolf Borchardt.<sup>25</sup>

Ook in Italië drong het prerafaëlisme in de jaren negentig meer en meer door.<sup>26</sup> In 1895 reisde Philippe Zilcken naar Venetië, om voor *De Amsterdammer* verslag te doen van de eerste Biënnale. Hij zag er werken van 'bijna alle grote namen' uit de Engelse kunstwereld, waaronder Millais, Holman Hunt, Arthur Hughes en Burne-Jones.<sup>27</sup> In Turijn werd in 1902 de eerste internationale tentoonstelling van toegepaste kunst gehouden, waar van de Engelsen vooral Walter Crane als decoratief kunstenaar furore maakte. Ook daar werd in Nederland verslag van gedaan.<sup>28</sup>

Frankrijk bleef in de jaren negentig voor Nederland een belangrijkere intermediair.<sup>29</sup> Artikelen, studies en vertalingen verschenen er met regelmaat en deze raakten ook in Nederland verspreid.<sup>30</sup> Ook hadden Franse en Belgische tentoonstellingen een belangrijk aandeel in de verspreiding van de kennis omtrent het werk van Burne-Jones.<sup>31</sup> Maar hoewel

<sup>20</sup> Duyvendak 2009, p. 179.

<sup>21</sup> In 1895 verscheen Rossetti's 'The Blessed Damozel' in *Pan* in een Duitse vertaling van Hedwig Lachmann, met een illustratie van L.R. Garrido. In 1899 publiceerde het tijdschrift de tekening *Isolde* van Beardsley. Voor een overzicht van alle bijdragen in *Pan* zie Dennerlein & Gundlach 1970.

<sup>22</sup> Over anglofilie in fin de siècle Wenen, zie Arlaud 2004.

<sup>23</sup> Zie hierover Rizza 1997 en Neumann 2007, p. 40-46.

<sup>24</sup> Zie hierover bijvoorbeeld Neumann 2007, p. 35-40. Over *Blätter für die Kunst* zie Kluncker 1974.

<sup>25</sup> Over Hauser zie Grave 1998. Over Kassner zie Rizza 1997. Over Borchardt zie Neumann 2007.

<sup>26</sup> Over de receptie van het prerafaëlisme in Italië zie Pieri 2004 en Pieri 2007.

<sup>27</sup> Zie Zilcken 1895c, p. 4. Zie ook Anoniem 1895c.

<sup>28</sup> Zie bijvoorbeeld V. d. Burgh 1902.

<sup>29</sup> Over de Franse receptie zie Brogniez 2003 en Casteras 2005.

<sup>30</sup> Deze werden in Nederland opgemerkt, een enkele keer ook samengevat, zoals in *De Kunstwereld* gedaan werd, of zelfs in vertaling overgenomen, zoals in *De Wetenschappelijke Bladen* wel gebeurde. Zie bijvoorbeeld Bourdeau 1898, Delaroche 1900 en Brunetière 1900.

<sup>31</sup> Zie Anoniem 1895b en Anoniem 1900b.

Burne-Jones eind negentiende eeuw algemeen gezien werd als een van de belangrijkste kunstenaars van het moment,<sup>32</sup> is er van een bloeiende receptie van zijn werk in Nederland rond 1900 geen sprake geweest. De kunstenaars en schrijvers die in Nederland actief waren op het moment dat Burne-Jones zich op de top van zijn roem bevond, kozen andere aspecten van het prerafaëlisme om hun koers mee te verdedigen en hun werk en gedachten te voeden. Hun grootste interesse ging uit naar de allernieuwste Engelse kunst van de Arts and Crafts Movement, waarvoor in Frankrijk ook relatief veel aandacht was,<sup>33</sup> net als in België.

### 1.3 België als doorgeefluik

Als buurland had België rond 1890 voor Nederland een belangrijke functie als cultureel doorgeefluik, ook wat betreft de Engelse cultuur. Zoals gezegd waren de Franstalige culturele bladen *La Jeune Belgique* en *L'Art Moderne* in dit opzicht belangrijke informatieverstrekkers.<sup>34</sup> In Brussel beleefde de receptie van het prerafaëlisme in die tijd een enorme opleving doordat jonge schrijvers en kunstenaars aldaar de blik nieuwsgierig op Engeland richtten, de Engelse kunst en literatuur naar België haalden en deze in geschriften propageerden.<sup>35</sup> Ook werd de rol van de Brusselse tentoonstellingsorganisaties Les XX (1884-1893) en La Libre Esthétique (1893-1914) in de jaren negentig steeds belangrijker voor de receptie van het prerafaëlisme in Nederland.

In 1891 werd op initiatief van Georges Lemmen een aantal aquarellen en kinderboekillustraties van Walter Crane bij Les XX getoond. Daarbij schreef Lemmen twee introducerende artikelen over Crane voor *L'Art Moderne*, waarin hij de decoratieve kwaliteiten van Cranes kunst benadrukte.<sup>36</sup> Een jaar later vergrootte een tweede Belgische tentoonstelling van Cranes werk in de Association pour l'Art te Antwerpen de bekendheid van diens werk nog eens te meer.<sup>37</sup> Ook droeg Crane samen met Burne-Jones bij aan de wereldtentoonstelling in Antwerpen van 1894.<sup>38</sup> Tegelijkertijd waren zijn boeken bij Maison Dietrich te koop. Door zijn relatief vroege zichtbaarheid in België gold Crane lange tijd als verpersoonlijking van de impuls die vanuit Engeland op het moderne kunstambacht uitging.

Voor de tentoonstellingen van La Libre Esthétique is de smaak van initiatiefnemer Octave Maus doorslaggevend geweest. Zijn esthetica – en die van veel Belgische kunstenaars uit hetzelfde socialistisch-anarchistische milieu – richtte zich vooral op grafische en toegepaste kunst. Hij pleitte voor een meer sociale kunst die een grote groep mensen kon bereiken. Uit het Engelse kunstaanbod koos Maus dan ook vooral werk van illustratoren en decoratieve kunstenaars. Zo liet hij in 1894 Morris, Beardsley en de aan Morris verwante ontwerper Selwyn Image exposeren. In 1895 nodigde hij Morris, Beardsley, Crane, G.F. Watts en Holman Hunt uit.<sup>39</sup> Rossetti's werk werd er nooit tentoongesteld, maar was in

<sup>32</sup> Zie bijvoorbeeld Anoniem 1893-94a, De Mont 1895 en Anoniem 1895a.

<sup>33</sup> De Franse geschriften hierover maakten deel uit van de Nederlandse informatievoorziening hieromtrent. Zie bijvoorbeeld A.G.v.H. 1897.

<sup>34</sup> *La Jeune Belgique* was katholiek en individualistisch. *L'Art Moderne* was progressief en bood een forum voor Les XX. Zie Draguet 2004, p. 30-56.

<sup>35</sup> Over Brussel en de Engelse cultuur rond 1900 zie Vandevoorde 2012.

<sup>36</sup> Lemmen 1891. Zie hierover ook Brogniez 2003, p. 235 en Takagi 1994, p. 347.

<sup>37</sup> Zie Braches 1973, p. 51.

<sup>38</sup> G.H. Marius besprak de Engelse inzending voor *De Nederlandsche Spectator*. Zie Marius 1894a. Over Burne-Jones in Brussel zie Brogniez 2003, p. 219.

<sup>39</sup> Zie Ollinger-Zinque 1993, p. 80.

Brussel wel degelijk aanwezig: fotoreproducties van zijn werk waren bij Dietrich te koop,<sup>40</sup> portretten van hem waren in 1895 bij La Libre Esthétique te zien en ‘The Blessed Damozel’ werd er in 1894 in de muzikale verwerking van Claude Debussy ten gehore gebracht.<sup>41</sup>

In 1894 verscheen ook de eerste Belgische overzichtsstudie over het prerafaëlisme: *Les Préraphaélites. Notes sur l’art décoratif et la peinture en Angleterre* (1894), geschreven door de kunstcriticus Olivier-Georges Destrée.<sup>42</sup> In deze studie – die gerecenseerd werd door Philippe Zilcken, Richard Roland Holst en G.H. (Hermine) Marius<sup>43</sup> – benadrukt Destrée de prerafaëlistische liefde voor de natuur en de gerichtheid op de Italiaanse renaissance, twee interesses die volgens hem uitmondde in een kunst die het ideale verheerlijkt, zowel door middel van een perfecte vorm als door de uitdrukking van verheven gedachten. Net als voor eerder besproken Nederlandse critici zoals Irving en Peaux bood het prerafaëlisme voor Destrée het verlangde tegenwicht aan het naturalisme en het positivisme van de negentiende eeuw. Daarnaast benadrukt Destrée het belang van de aandacht voor decoratieve kunst. De prerafaëlieten hadden een nieuwe gebruikskunst voortgebracht die zich afwendde van industriële productiemethoden, en die de ‘goede traditie’ van de middeleeuwen volgens Destrée opnieuw benaderde. Ook in Nederland zou die prerafaëlistische decoratieve kunst in de jaren negentig de grootste belangstelling krijgen.

## 2. Het prerafaëlistische engagement

In de jaren negentig van de negentiende eeuw kreeg men in Nederland meer en meer oog voor de maatschappelijke problemen die de zich steeds sneller voltrekkende industrialisatie met zich meebracht. De armoede, schrijnende arbeidstoestanden en sociale spanningen wekten zodanig bezorgdheid, dat ook schrijvers en kunstenaars zich genoodzaakt voelden zich opnieuw te bezinnen over hun positie ten opzichte van de maatschappij. Waar de Tachtigers zich van de tendenskunst af hadden bewogen en zich verdiept hadden in het eigen gevoelsleven, daar liet de culturele elite die rond 1890 van zich liet horen zich opnieuw uit over het maatschappelijk leven.

Ook binnen *De Nieuwe Gids* voelden medewerkers de noodzaak zich te engageren. De meningsverschillen over de wenselijkheid van dat engagement leidden tot spanningen binnen de redactie van het tijdschrift. In 1890 en ‘91 kwamen deze meningsverschillen sterk tot uiting in het debat naar aanleiding van de in het Nederlands vertaalde utopische roman *Looking Backward* van de Amerikaanse auteur Edward Bellamy.<sup>44</sup> De vraag die centraal stond was die naar de relatie tussen artiesten en socialisten: moet een kunstenaar zich alleen met het Schone bezighouden, of is sociale problematiek ook een kwestie waarnaar zijn aandacht uit moet gaan? En kan iemand socialist en kunstenaar tegelijk zijn? Verdedigers van het *l’art pour l’art*-principe die meenden dat kunst een zaak van de elite was, zoals Kloos en

<sup>40</sup> Foto’s van prerafaëlistische werken, gemaakt door Frederick Hollyer, waren in 1892 overigens ook al te zien op een tentoonstelling van de Cercle des Arts et de la Presse in Antwerpen. Zie Brogniez 2003, p. 237.

<sup>41</sup> Zie over deze uitvoering van ‘La Damoiselle Édue’ bijvoorbeeld Wilton & Upstone 1997, p. 211.

<sup>42</sup> Destrée 1894. Zie over Destrée Brogniez 2003, p. 294-308 en Demoor & Morel 2011, p. 189-192.

<sup>43</sup> Zilcken 1895a, Roland Holst 1895a en Marius 1895a.

<sup>44</sup> *Looking Backward* (1888) verscheen in 1890 in het Nederlands als *In het jaar 2000*, vertaald door Frank van der Goes. Zie Bellamy 1890. Over de Nederlandse receptie van dit boek zie Krips-van der Laan 2001.

Lodewijk van Deyssel, gingen in discussie met Van Eeden en Frank van der Goes, die vonden dat kunstenaarschap en engagement samen moesten gaan omdat kunst volgens hen in de maatschappij geworteld was.<sup>45</sup>

Machtsstrijd, ruzies en persoonlijke vetes leidden in 1894 uiteindelijk tot de ondergang van *De Nieuwe Gids*.<sup>46</sup> Tezelfdertijd zagen allerlei nieuwe tijdschriften het licht zoals het *Tweemaandelijksch Tijdschrift* (1894) van Verwey en Van Deyssel, het socialistisch tijdschrift *De Nieuwe Tijd* (1896) en het algemene culturele weekblad *De Kroniek* (1895). Dit laatste blad was sterk internationaal georiënteerd en maatschappelijk geëngageerd.<sup>47</sup> Veel kennis over de prerafaëlitische kunst en kunstopvattingen vond via dit tijdschrift ingang in Nederland.

In *De Kroniek* ontwikkelde zich in 1896 een debat dat ongeveer dezelfde brandende kwestie tot onderwerp had als het socialismedebat in *De Nieuwe Gids*. Aanleiding voor deze nieuwe botsing was het verslag dat kunstenaar Marius Bauer in *De Kroniek* publiceerde over de kroning van de Russische tsaar Nicolaas II. Bauer bejubelde in zijn verslag de pracht en praal die de vorst tentoonspreidde, zonder met een woord te reppen over de sociale wantoestanden in het land. Hoofdredacteur P.L. Tak opende de stroom reacties met een aanvulling op en correctie van het beeld dat Bauer van Rusland schiep. Daarna volgden dertien anderen die zich allemaal uitlieten over de vraag in hoeverre een kunstenaar het Goede moet bepleiten en de maatschappij in zijn werk moet toelaten.<sup>48</sup>

In aansluiting op deze prangende kwestie over de verhouding tussen kunst en maatschappij werd aan het begin van de jaren negentig het werk en gedachtegoed van Ruskin en Morris nader geïntroduceerd door de naar maatschappelijke verbreding zoekende kunstenaars en critici. In de voorgaande decennia had hun werk slechts in de marge van het Nederlandse culturele veld gefunctioneerd, en was de aandacht vooral uitgegaan naar Ruskins kunstbeschouwingen en Morris' mediëvalistische poëzie. Nu kwam de nadruk echter te liggen op de werken en geschriften waaruit hun maatschappelijke betrokkenheid sprak. De ideeën van Ruskin en Morris over de hervorming van kunst en maatschappij werden Nederland tot voorbeeld gesteld. Het duurde echter nog enkele jaren voordat die ideeën onder socialisten en utopisten daadwerkelijk die voorbeeldfunctie gingen vervullen. Wel werd de kritische receptie van het prerafaëlitisme, van Ruskin en Morris in het bijzonder, gelijktijdig met de groeiende bezorgdheid over de maatschappelijke toestand al begin jaren negentig geladen met engagement.

### 2.1 Ruskin in een nieuw perspectief

In 1889 publiceerden twee vrouwelijke, in Londen woonachtige critici allebei een Nederlands artikel over Ruskin: de inmiddels bekende schoolboekenauteur Elisabeth Jane Irving en de journaliste Geertruida Carelsen, pseudoniem van Amy Geertruida de Leeuw, die in 1888 voor drie jaar in Londen ging werken als correspondent van *Het Nieuws van den Dag*.<sup>49</sup> Hun

<sup>45</sup> Zie voor een analyse van dit debat en een overzicht van alle reacties Kemperink 2004.

<sup>46</sup> Zie 'S-Gravesande 1955 en Slijper 2012.

<sup>47</sup> De meest complete studie over *De Kroniek* is nog steeds die van Thys 1956.

<sup>48</sup> Over het Kroniekdebat zie o.a. Thys 1956, p. 159-167, Gerlagh 1981 en Fontijn 1993.

<sup>49</sup> Carelsen 1889 en Irving 1889. Carelsen bezocht in Londen schildersateliers en lezingen, onder andere van Morris, wie zij ook geïnterviewd heeft over zijn ideeën over tuinaanleg. Zie Carelsen 1928, p. 70. Over deze schrijfster zie ook Van Zeggelen 1942.

introducerende artikelen belichten niet langer alleen Ruskins kunsttheorie, waartoe de receptie zich in voorgaande jaren hoofdzakelijk beperkt had, maar leggen de nadruk op zijn sociale betrokkenheid.<sup>50</sup> Zij zetten de toon voor de receptie van Ruskin in de twee volgende decennia, waarin Ruskins maatschappijhervormende theorieën en activiteiten in het centrum van de belangstelling kwamen te staan. Het vroege artikel van H.P.G. Quack uit 1892 over de oprichting van Ruskins St. George's Guild droeg eveneens bij aan de bepaling van deze receptiekoers.<sup>51</sup>

Aan de hand van een aantal geschriften van Ruskin – *Praeterita* (1885-1889), zijn autobiografie, *Fors Clavigera* (1871-1884), een bundel brieven aan werklieden, en *The Crown of Wild Olive* (1866), een bundel lezingen over werk, verkeer en oorlog – legt Carelsen in haar artikel voor het eerst aan een Nederlands publiek uit wat in de decennia daarvoor Ruskins verdiensten waren geweest buiten de kunstbeschouwing om: hij had de nieuwe, geïndustrialiseerde maatschappij een spiegel voorgehouden en een nieuwe moraal voor de kapitalistische in de plaats gesteld, waarnaar hij zelf probeerde te leven. Ruskin protesteerde tegen de verering van de nieuwe god (het geld) en haar tempel (de fabriek), nam het op voor 'de arme slachtoffers van de door den stoom veroorzaakte maatschappelijke wanverhoudingen',<sup>52</sup> en formuleerde een morele levensleer in de hoop dat bij naleving hiervan ook de kunst weer kon opbloeien. Carelsen schrijft:

De waarheid is dat Ruskin een der eersten geweest is die, uit iets anders dan bekrompenheid of nieuwigheidsvrees of politieke of kerkelijk partijbelang, een uitdadigenden [sic] zedelijken balk heeft geworpen in den stroom van den stoffelijken vooruitgang dien onze eeuw aan het stoomwezen dankt.<sup>53</sup>

Ook Irving meldt in haar artikel dat Ruskins morele doelstelling die van kerk of politiek oversteeg: hij streefde slechts naar schoonheid, naar goede smaak, naar eerlijk, nuttig en prettig werk. Hij behoorde volgens haar tot de 'niet-materialistische school' van Engelse auteurs, die waarden zoals eerbied (voor mens, natuur, schoonheid, etc.), ernst, weetgierigheid en bescheidenheid hoog in het vaandel droeg – christelijke waarden die beide critici (nog steeds) zagen als een goede leidraad voor de maatschappij.

Zowel Carelsen als Irving stond positief tegenover Ruskins streven naar een eerlijkere en mooiere wereld, maar beiden waarschuwden ervoor dat Ruskins voorschriften in praktijk niet blindelings gevolgd moesten worden. Het idee dat hij alle stoommachines zou kunnen terugdringen en het maatschappelijke stelsel zou kunnen omvormen was in hun ogen niet realistisch. Maar door zo radicaal te denken en retorisch te overdrijven, vormde Ruskin volgens Irving wel een 'openbare meening, sterk genoeg om de ergste misbruiken van de hedendaagsche maatschappij uit te roeien en haar tragsgewijze op te voeden tot beginselen die meer in overeenstemming zijn met een menschwaardig ideaal.'<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Die sociale betrokkenheid werd in Nederland in 1885 voor het eerst kort opgemerkt in een recensie van Ruskins bundel *Lectures on Architecture and Painting* (1853). Deze recensie eindigt met de vaststelling dat de invoering van de gotische bouwstijl de vrijheid en het geluk van de werkmans verzekert. Zie Anoniem 1885.

<sup>51</sup> Quack 1892.

<sup>52</sup> Carelsen 1889, p. 341.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 341-342.

<sup>54</sup> Irving 1889, p. 488.

H.P.G. Quack, redacteur van *De Gids* en auteur van het standaardwerk *De socialisten, personen en stelsels* (1875-1901), droeg in 1892 eveneens bij aan het beeld van Ruskin als maatschappijhervormer met een artikel over het door Ruskin opgerichte St. George's Guild (1871).<sup>55</sup> Net als Carelsen en Irving was Quack geen socialist, maar hij stelde in zijn geschriften wel altijd de 'gemeenschap' centraal en had het ideaal van een middeleeuws geïnspireerde corporatistische maatschappijorde voor ogen waar Ruskins streven direct bij aansloot.<sup>56</sup> Net als voor Ruskin was het sociale vraagstuk voor hem meer een ethische dan een economische of politieke kwestie. Zijn artikel over Ruskin is in feite een recensie van *Fors Clavigera*, de verzameling open brieven van Ruskin waarin onder andere de stichting van het St. George's Guild beschreven wordt. In dat gilde wilde Ruskin een groep mensen bijeenbrengen die volgens middeleeuwse principes (zelfvoorzienend en op ambachtelijke wijze) in gemeenschap zou leven. Hij hoopte dat de principes van het gilde door steeds meer mensen en instanties zouden worden overgenomen zodat uiteindelijk een maatschappijvorm zou ontstaan waarin kunst en schoonheid konden gedijen. Er volgde echter weinig respons. De meeste mensen vonden Ruskins geschriften op sentimenten gebaseerd in plaats van op wetenschap, en zagen de praktische uitwerking ervan niet voor zich. Het artikel van Quack werpt daarentegen licht op Ruskins goede bedoelingen. Net als Carelsen en Irving zag hij de (door de geschiedenis inmiddels aangetoonde) onmogelijkheid van Ruskins plannen wel in. Toch benadrukt Quack het goede van Ruskins idealen en stelt hij deze aan anderen tot voorbeeld:

Het zal eens de roem van John Ruskin zijn, dat hij samenhang heeft gezocht tusschen hooge opvatting der kunst en diep medegevoel met de onterfde klassen. Uit de sfeer der kunst getreden, heeft hij, vol nog van de hooge idealen dier wereld, het verloren besef van een gemeenschaps-leven trachten te redden en in de hoogte te heffen. Voor dat gemeenschaps-leven heeft hij een vorm en een kleed meenen te vinden in het St. George's gilde. Die vorm kon breken. Het idee zelf is een glansrijk moment in de evolutie onzer eeuw.<sup>57</sup>

De aanprijzingen en bemiddeling van Carelsen, Irving en Quack ten spijt, zou het nog een tijd duren voor Ruskins gedachtegoed voor Nederlandse utopisten zoals Frederik van Eeden een voorbeeld zou gaan vormen (zie hoofdstuk 5). De staathuishoudkundige geschriften van Ruskin die Carelsen, Irving en Quack hier als belangwekkend presenteren, verschenen pas rond 1900 in Nederlandse vertalingen en bereikten toen pas een breder publiek. In de tussenliggende jaren zijn het vooral de aan Ruskin verwante geschriften van Morris en Crane geweest die in Nederland door middel van vertalingen en besprekingen ingang vonden en de gedachten over kunst en maatschappij mede vormden.

## 2.2 Morris' kunst- en maatschappijopvattingen

Het is ook Carelsen geweest die het werk van Morris al in 1890 in een eerste lang artikel nader geïntroduceerd heeft in Nederland.<sup>58</sup> Net als in haar stuk over Ruskin belicht zij in haar

<sup>55</sup> Quack 1892.

<sup>56</sup> Zie over Quack Aerts 1997, p. 364-368.

<sup>57</sup> Quack 1892, p. 451-452.

<sup>58</sup> Carelsen 1890a.

artikel over Morris vooral de manier waarop Morris zich inzette voor een betere maatschappij en een mooiere kunst. Het samengaan van socialisme en kunstenaarschap dat Carelsen bij Morris zag, achtte zij voor Nederlandse begrippen nieuw. Het socialismedebat in *De Nieuwe Gids* van 1890, waarin het idee van een vereniging van kunstenaarschap en engagement veel weerstand opwekte, bevestigt die aanname. In Engeland was de combinatie van kunstenaarschap en engagement echter al lang niet meer nieuw. Daar voelde men volgens Carelsen de druk van de ‘maatschappelijke barometer’ nu eenmaal al veel sterker doordat het kapitalisme daar eerder op grote schaal was doorgedrongen, met als gevolg dat het publieke geweten er eerder ontwaakte en kunstenaars zich eerder geroepen voelden zich voor de maatschappij in te zetten. Vandaar dat in Morris de kunstenaar en de socialist als vanzelf samengingen, zo legt zij in een andere publicatie uit 1890 uit:

Mr. Morris is een letterkundige van goeden naam. [...] Ten andere is hij teekenaar van ‘*decorative art*’, en heeft eene fabriek van bouwornamenten, behangselpapier, enz. enz., waarvan de modellen en patronen door hem zelf, of onder zijn persoonlijk toezicht, worden ontworpen [...]. Ten derde eindelijk is hij een ijverig socialist, voorzitter van een socialistenbond, redacteur en ziel van het socialistisch blad ‘*The Commonweal*’ en ijverig spreker voor de propaganda van socialistische beginselen. Zonderling als deze combinatie voor Nederlandsche ooren moge klinken, wordt zij minder onbegrijpelijk, zoodra wij bedenken dat wij in Engeland zijn en dat in Mr. Morris de kunstenaar en de socialist ineensmelten.<sup>59</sup>

Carelsen was zelf geen socialiste, maar pleitte wel voor maatschappelijke betrokkenheid van kunstenaars omdat de samenleving daar volgens haar om vroeg.

Het feit dat Morris zich als kunstenaar om de maatschappij bekommerde, betekende echter niet dat wat Morris zelf aan ‘goede kunst’ (in de zin van eerlijk en ambachtelijk vervaardigd) produceerde voor Carelsen ook voldeed aan het ideaal dat Morris voor ogen stond. Zij achtte zijn streven veel nobeler dan zijn artistieke productie:

Zelve moet ik eerlijk bekennen, dat, hoeveel eerbied ik heb voor het beginsel om persoonlijken handen-, zegge directen menschen-arbeid, uit een artistiek oogpunt boven gewoon fabriekswerk te stellen, menig voortbrengsel van de gewone industrie mij meer aantrekt dan veel van wat zich in de laatste jaren als ‘art-furniture’ en ‘art-muslin’ enz., kortom als kunstnijverheid bij uitnemendheid aanmeldt.<sup>60</sup>

Ook in een later artikel over Engelse kunstnijverheid heeft Carelsen geschreven het te betreuren dat de smaak werd bepaald door fabrieken en dat de lokale arbeid werd vernield, maar dat de decoratieve kunst die Morris en Crane daar tegenover stelden toch geen smaakvol alternatief bood.<sup>61</sup> Het mediëvalisme dat sprak uit de prerafaëlitische literatuur en kunstproductie – volgens Carelsen was bij alle prerafaëlieten ‘de deur der verbeelding

---

<sup>59</sup> Carelsen 1890b, p. 15.

<sup>60</sup> Carelsen 1890a, p. 26.

<sup>61</sup> Carelsen 1894.



geopend voor zooveel dweeperij met middeleeuwsche toestanden als waarvoor hun geest vatbaar was'<sup>62</sup> – vond zij ongezonder en te ver doorgevoerd.

Ongeveer gelijktijdig met het verschijnen van Carelsens introducerende artikel verschenen de eerste Nederlandse vertalingen van het werk van Morris. Net als Carelsen kozen de vertalers ervoor om niet Morris' vroege mediëvalistische geschriften onder de aandacht te brengen, maar de literaire teksten en lezingen waaruit zijn engagement duidelijk blijkt. De eerste vertaling, die eind 1890 verscheen, was die van het korte moralistische verhaal getiteld 'A King's Lesson', waarin het feodale systeem kritisch onder de loep wordt genomen.<sup>63</sup> In het verhaal bezoekt een koning een groep arbeiders die in een wijngaard werkt, waarna hij vaststelt dat de leenmannen en hij zelf leven van het geld dat arbeiders in onprettige omstandigheden hebben verdiend. Zij stelen dus in feite van de armen ('as the potter lives by making pots, so we live by robbing the poor').<sup>64</sup> De gedachte dat de rijken het geld stelen van de armen die het eerlijk met hun arbeid hebben verdiend, komen we ook bij Ruskin tegen en is via Ruskin in het werk en denken van Van Eeden geïntegreerd (zie hoofdstuk 5).

In 1891 vertaalde de socialist Frank van der Goes voor het anarchistische blad *Recht voor allen* een aantal fragmenten uit Morris' roman *News from Nowhere, or an Epoch of Rest* (1890) – een vertaling die hij in 1897 voltooide en als boek uitgaf.<sup>65</sup> Ook zijn keuze viel op een fictionele tekst met een maatschappijhervormende inslag. *News from Nowhere* is een utopische roman over het ideale leven in het Engeland van de toekomst dat sterk socialistische en mediëvalistische trekken vertoont: er is sprake van gemeenschappelijk bezit, van democratische productieverdeling, van liefde voor natuur en arbeid, en iedere vorm van autoriteit is afgeschaft. De toekomstige gemeenschappelijkheid en zelfvoorziening, en het natuurlijke, ambachtelijke leven dat Morris schetst in deze roman, viel in de smaak bij Nederlandse utopisten als Frederik van Eeden. Ook Quack prees de 'atmosfeer der gemeenschap' die de roman uitdroeg.<sup>66</sup> Recensent Leo Simons, die ten tijde van de verschijning van de Nederlandse vertaling in Engeland woonde, was eveneens enthousiast over het werk.<sup>67</sup> Hij vond het ideaal dat erin beschreven werd kracht gevend en tot actie aanzettend. Alleen zag hij niet goed voor zich hoe men alle individuen zou kunnen veranderen en verheffen om die hogere beschaving daadwerkelijk te kunnen realiseren:

[...] wie voelt niet, dat om een Engeland als Morris gezien heeft, werkelijk te maken, de dán levende menschen allen éenzielig zouden moeten zijn hém? En wat kracht van blindgeloovig idealisme is er niet noodig, om te durven hopen, dat het prototype van dezen Uitzonderingsmensch inderdaad eenmaal, in volle zuiverheid, zich zoo sterk zal hebben verveelevdigd?<sup>68</sup>

---

<sup>62</sup> Carelsen 1890a, p. 2.

<sup>63</sup> F.J.v.U. 1890.

<sup>64</sup> Via de Morris Online Edition.

<sup>65</sup> Zie Morris 1891. Zie hierover Tibbe 2001 en over de totstandkoming van de vertaling ook Tibbe 2012. Henri Polak vertaalde in 1893 voor zijn blad *De Diamantbewerker* ook enkele fragmenten van de roman. Zie Morris 1893. In 1897, toen de receptie van Morris haar hoogtepunt bereikt had, gaf Van der Goes zijn voltooide vertaling *Nieuws uit Nergensoord of een tijd van rust* in boekvorm uit. Zie Morris 1897.

<sup>66</sup> Quack 1923 [1901], p. 395.

<sup>67</sup> Simons 1898. Over zijn receptie van Morris zie Tibbe 2012.

<sup>68</sup> Simons 1898, p. 227.

Een zelfde vraag over de mogelijkheid tot realisering van een dergelijke maatschappij stelde Henriette van der Meij naar aanleiding van het verschijnen van de Engelse uitgave in 1890:

Moet men ook eigenlijk dezen droom over een nieuw utopia als een ernstig werk beschouwen? Bij ontleding van Morris' communistische maatschappij zal men spoedig op tal van onlogische gevolgtrekkingen stuiten, bovendien is veel schemerachtig, te onbestemd aangeduid om aan te kunnen nemen dat men hier met een bepaald stelsel te doen heeft. Zoo lang de mensch mensch blijft, zelfs indien hij den hoogsten trap van beschaving, ontwikkeling en deugd heeft bereikt, is een leven als in het onbekende land van den talentvollen Engelschman onbestaanbaar.<sup>69</sup>

Erg bezwaarlijk vonden Simons en Van der Meij de onrealiseerbaarheid van dit utopisme echter niet. Men moest *News from Nowhere* volgens hen lezen als een visioen van een dichter, als een uiting van blijdschap over het zijn, en niet als iets dat ook werkelijk kan bestaan. Zij zagen er geen leidraad in voor socialisten of een praktische handleiding voor de hervorming van de maatschappij, maar als utopie, als nastrevenswaardig ideaal had het boek volgens deze critici wel degelijk belang.

Het tot nu toe besproken receptiemateriaal uit het begin van de jaren negentig maakt zichtbaar dat de nadruk in de receptie van het prerafaëlitisme kwam te liggen op maatschappelijk geëngageerde kunst en kunstopvattingen. De staathuishoudkundige theorieën van Ruskin, de socialistische lezingen van Morris en diens utopische verhalen en romans werden bij het Nederlandse publiek geïntroduceerd, evenals de toegepaste kunstproductie van die laatste. Het natuurlijk samengaan van kunstenaarschap en maatschappelijke betrokkenheid bij deze Engelsen werd toegejuicht en hun streven naar Schone kunst en een betere maatschappij werd bewonderd. In deze receptieperiode spelen maatschappelijke idealen wel, maar socialistische en politieke argumenten minder een rol bij de beoordeling van het prerafaëlitisme. Het gebrek aan praktisch realisme en de slechte uitvoerbaarheid van de door Ruskin en Morris voorgestelde maatschappijveranderingen werd door de recipiënten dan ook door de vingers gezien omdat zij hun streven *an sich* nobel genoeg achtten om in een tijd van maatschappelijke onrust aan Nederland tot voorbeeld te stellen.

### 3. Prerafaëlitisme en socialisme

Rond het midden van de jaren negentig kreeg de receptie van het prerafaëlitisme ook een socialistische en politieke kant. In 1894 was de Sociaal Democratische Arbeiderspartij (SDAP) opgericht om de belangen van de arbeiders te behartigen. Verschillende kunstenaars, auteurs en critici bekeerden zich in de daarop volgende jaren tot het socialisme, zoals Henriette Roland Holst, Richard Roland Holst en Herman Gorter. Enerzijds functioneerde het prerafaëlitisme, het werk en denken van Morris in het bijzonder, bij hen als voorbeeld en inspiratiebron voor hun socialistische maatschappijvisie, en raakten zij onder invloed van

---

<sup>69</sup> Van der Meij 1891, p. 5.

Morris' geschriften doordrongen van de noodzaak van een socialistisch kunstenaarschap en van gemeenschapskunst. Anderzijds veranderde hun socialistische koers ook hun mening over de eerder geïntroduceerde utopistische, mediëvalistische, individualistische en mystieke prerafaëlitische geschriften en idealen, die niet te verenigen waren met hun nieuwe maatschappijvisie en met de eisen die de politieke praktijk stelde.

### 3.1 Socialistische input uit Engeland

In de roman *Barthold Meryan* (1898) van Cornélie Huygens bekijkt de burgerlijke Robert de bibliotheek van zijn vriend Barthold, een socialist in wording. Op spottende wijze somt hij de titels op:

“Karl Marx,” las hij hardop. “Das Kapital.” Hm... is dat je uitspanningslectuur? [...] Friedrich Engels! Wel wel... Kautsky, Rodbertus, Marlo, Bebel, Fabian Essays, John Ruskin, William Morris. Dio mio! heb je een geheele socialistische bibliotheek hierheen gebracht?”<sup>70</sup>

In de standaard bibliotheek van een socialist kon het werk van Morris en Ruskin naast dat van Marx en Kautsky zeker niet ontbreken. Idealiter maakte men ter inspiratie ook een reis naar Londen in een poging met de Engelse socialisten, het liefst Morris, in contact te komen. Dat deed ook Huygens' hoofdpersonage Barthold Meryan.<sup>71</sup> De sleutelroman van dit vrouwelijke SDAP-lid laat doorschemeren hoe belangrijk een internationale oriëntatie was voor de Nederlandse socialisten bij de vorming van hun overtuigingen. Het prerafaëlitisme, dat volgens Jan Veth een ‘duurzame genegenheidsbetrekking tot het socialisme’<sup>72</sup> onderhield, maakte niet zelden deel uit van die oriëntatie.

Een voorbeeld uit de geschiedenis van een dergelijke gang van zaken, is de vorming van het echtpaar Roland Holst tot socialistische kunstenaars. Henriette Roland Holst-van der Schalk ontwikkelde zich in eerste instantie in de individualistische sfeer van Tachtig, en bewonderde mystieke dichters als Maurice Maeterlinck en Rossetti.<sup>73</sup> Vanaf het moment dat zij zich begin jaren negentig ontpopte als dichteres stelde zij zich echter ten doel om in haar werk niet alleen naar schoonheid, maar ook naar waarheid te streven, als alternatief voor het goddeloze individualisme van haar tijd. Ze liet zich daarvoor inspireren door haar omgeving: het mystieke werk van Toorop, en Gorters fascinatie voor Dante en de middeleeuwen hadden voor haar een vormende werking.

Richard Roland Holst had al snel na de voltooiing van zijn kunstenaarsopleiding afstand gedaan van het impressionisme en stelde daarvoor een ideaal van monumentale gemeenschapskunst in de plaats, een ideaal dat vooral door Engelse voorbeelden werd gevoed. Net als Morris verfoeide hij het kapitalisme om de lelijkheid die het voortbracht, en wilde hij daar als kunstenaar tegen optreden door met zijn monumentale kunst schoonheid in de maatschappij te brengen en aan het volk terug te geven. In de winter van 1893-1894 verbleef hij enkele maanden in Londen om ‘in de Engelsche kultuur van “applied art” [te]

<sup>70</sup> Huygens 1898, p. 189.

<sup>71</sup> Ibidem, p. 415.

<sup>72</sup> Veth 1896b.

<sup>73</sup> Zie Roland Holst-van der Schalk 1949, p. 26 en Etty 1997, p. 40.

gaan snuffelen, om er 't mijne uit te halen'.<sup>74</sup> Hij maakte er nader kennis met Crane, Morris,<sup>75</sup> Ricketts, Shannon en de drukker T.J. Cobden-Sanderson, en leerde ook het werk van Rossetti, de Kelmscott-uitgaven van Morris en de uitgaven van Ricketts en Shannon op The Vale Press kennen.<sup>76</sup> Deze reis leverde hem veel praktische en ideologische input die hem hielp om zijn koers als gemeenschapskunstenaar te bepalen.

Samen met het lezen van het in 1895 opgerichte maandblad *De Kroniek*,<sup>77</sup> dat een internationaal en sociaal geëngageerd karakter had, legde het zich verdiepen in het werk van Morris ten tijde van diens dood in 1896 de basis voor de socialistische poëtica en kunstopvatting van het echtpaar Roland Holst. In *Het vuur brandde voort* verhaalt Henriette over deze periode van socialistische oriëntatie rond 1896:

Mijn man was zeer getroffen door de dood van Morris; hij haalde diens werken uit de grote boekenkast [...] en wij begonnen de opstellen over kunst en samenleving te herlezen die wij jarenlang niet in handen hadden gehad.

Blijkbaar was ik in die jaren rijp geworden om ze te begrijpen, het was alsof de schellen mij van de ogen vielen, of ik de maatschappij, het mij omringende leven in een nieuw, helder licht zag. Het kapitalisme had niet slechts de grote massa veroordeeld tot een leven van vreugdeloos gezwoeg, tot onwetendheid en ontaarding, het had ook de wereld lelijk gemaakt, de schoonheid der natuur vermoord, evenals de oude steden, en het had de gemeenschapsgedachte, het gemeenschapsgevoel gedood, zonder welke de kunst niet bestaan kan. Het had de kunstenaar, de bouwmeester en de dichter veroordeeld tot eenzaamheid, tot hopeloos individualisme.<sup>78</sup>

Mede via Morris' geschriften, die in zijn persoon het kunstenaarschap en het socialisme verenigde, kwamen Henriette en Richard Roland Holst tot het inzicht dat met het kapitalisme niet alleen de maatschappij in verval was geraakt, maar daarmee samenhangend ook de kunst. Kunstenaars moesten zich niet terugtrekken in zichzelf maar moesten samenwerken en zich inzetten voor de maatschappij om de kunst te verheffen. Net als Morris kwamen zij dus op basis van esthetische motieven tot het inzicht van de wenselijkheid van het socialisme: het was in hun ogen een voorwaarde voor culturele verheffing.<sup>79</sup>

Niet lang na de hernieuwde kennismaking met het werk van Morris in 1896 werden Herman Gorter, Henriette en Richard Roland Holst lid van de SDAP. Tezelfdertijd besloten Henriette Roland Holst en Gorter een aantal geschriften van Morris in het Nederlands te vertalen. Die arbeid resulteerde in 1898 in de bundel *John Ball en andere vertalingen van*

<sup>74</sup> Volgens een brief aan Antoon Derkinderen, RKD. Via Braches 1973, p. 160. Tibbe 1994, p. 120-121 citeert gedeeltelijk dezelfde brief. De verschillen tussen beide transcripties doen vermoeden dat Braches per ongeluk twee verschillende brieven met elkaar heeft gecombineerd. Mogelijk komt het hierboven opgenomen citaat dus niet uit de brief aan Derkinderen maar uit een brief aan een andere vriend. Ik heb dit echter nog niet kunnen nagaan.

<sup>75</sup> Zie bijvoorbeeld R. Roland Holst 1903 en Tibbe e.a. 2002, p. 20.

<sup>76</sup> Zie een brief van Richard Roland Holst aan Henriette van der Schalk, herfst 1893. Via Braches 1973, p. 55-58. Met Ricketts sloot Roland Holst een jarenlange vriendschap. De overgeleverde brieven van Ricketts aan Roland Holst (vanaf 1911) worden bewaard in de British Library in Londen.

<sup>77</sup> Volgens H. Roland Holst 1933, p. 22-23.

<sup>78</sup> H. Roland Holst 1949, p. 95.

<sup>79</sup> Zie bijvoorbeeld H. Roland Holst 1933, p. 23.

*William Morris*.<sup>80</sup> Aan de keuze voor de te vertalen teksten valt af te lezen wat deze socialistische dichters aantrok in het werk van Morris: in tegenstelling tot de meeste andere Morris-vertalingen uit deze periode bevat deze bundel namelijk niet alleen teksten met een socialistische of utopistische strekking, maar ook lezingen over kunst en kunstambacht (en de onscheidbaarheid van die twee), waaruit Morris meer als kunstenaar en kunsthervormer dan als louter socialist naar voren komt. In het stuk over ‘volks-kunst’ (‘The Art of the People’), pleit hij bijvoorbeeld voor ‘een kunst door het volk voor het volk die een geluk is voor den maker en den gebruiker.’<sup>81</sup> Dit streven naar een socialistische maatschappij in dienst van een bloeiende kunst lag ook aan de creatieve en politieke activiteiten van de socialistische vertalers ten grondslag.

Ook bij Richard Roland Holst heeft de Engelse oriëntatie doorgewerkt in zijn eigen kunstopvattingen en creatieve productie. Na zijn terugkeer uit Engeland lijkt hij een vaste koers voor zijn monumentale, dienende kunst te hebben gevonden. Hij wilde ideeën in pure beelden overbrengen die eenvoudig en direct te begrijpen waren.<sup>82</sup> De manier waarop de Engelsen gebroken hadden met het impressionisme en streefden naar veredeling van het ambacht, naar een zuivere, eenvoudige vormgeving en naar een meer decoratieve versiering van het boek stond hem daarbij als ideaal voor ogen.<sup>83</sup> Het was dus zeker niet het gepopulariseerde prerafaëlitisch estheticisme dat Roland Holst aantrok – dat bestempelde hij als ‘valschen uiterlijken schijn’<sup>84</sup> – en ook het werk van Crane was naar zijn smaak te zeer gemaakt om de massa te behagen. Het waren de natuurlijke, eenvoudige, zuivere vormen van de nieuwere Arts and Crafts-kunstenaars die hem tot voorbeeld dienden.<sup>85</sup>

In het creatieve werk van Roland Holst zijn verschillende elementen op prerafaëlitische voorbeelden terug te voeren. In februari 1893 meldde Roland Holst al trots aan Verwey dat de lithografie *Anangkè* ‘zeer ‘swell’ uitgegeven [werd], op de Ricketts manier.’<sup>86</sup> De voorstelling van de in datzelfde jaar gemaakte litho *Un Beau Sire Grave* (1893) (afbeelding 13) vertoont overeenkomsten met de prerafaëlitische verbeeldingen van ridders uit de Arthur-sagen, in het bijzonder met Rossetti’s aquarel *Roman de la Rose* (1864) (afbeelding 14).<sup>87</sup> Ook vallen de parallellen op met de compositie en ornamenten in de tekeningen van Rossetti in de Moxon-editie van Tennysons *Poems* (1857), een uitgave die Roland Holst goed kende (afbeelding 15).<sup>88</sup> De een jaar later vervaardigde litho *Helga’s Intrede* (1894) (afbeelding 16) is mogelijk gebaseerd op een IJslandse sage die Morris vertaalde, ‘The Story of Gunnlaug the Worm-tongue and Raven the Skald’, waarin twee

<sup>80</sup> Morris 1898. Het voorwoord van Henriette is voorgepubliceerd als Roland Holst 1897-98. Vergelijkend onderzoek maakt aannemelijk dat Roland Holst *A Dream of John Ball* vertaalde en Gorter de overige vier stukken. Zie Brandt Corstius 1978, p. 266.

<sup>81</sup> Morris 1898, p. 110.

<sup>82</sup> Zie Tibbe 1994, p. 78-79.

<sup>83</sup> H. Roland Holst 1949, p. 76.

<sup>84</sup> Volgens Richard Roland Holst in R. en H. Roland Holst 1898, p. 318.

<sup>85</sup> Zie bijvoorbeeld R. Roland Holst 1895b.

<sup>86</sup> Nijland-Verwey (ed.) 1959, p. 86. Brief van 8 februari 1893. Mogelijk doelt Roland Holst hier op de keuze voor het soort papier.

<sup>87</sup> Zie hierover Spaanstra-Polak 2004, p. 260-261.

<sup>88</sup> Gezien de omschrijving die hij ervan geeft in H. en R. Roland Holst 1898, p. 328.

helden strijden om een beeldschone Helga.<sup>89</sup> Helga wordt afgebeeld als een sprookjesachtige, mystieke en melancholieke ideale vrouw met lange haren, een beeld dat alludeert op de vrouwentypes die Rossetti uit zijn geliefden Elizabeth Siddall en Jane Morris stileerde.<sup>90</sup> Een beeldreferentie aan een werk van Ricketts vinden we in Roland Holsts *De Parelduiker* (ca. 1917), dat hij als beschilderd reliëf in hout (bedoeld als schoorsteenpaneel) en als litho uitvoerde (afbeelding 17). Het ontwerp is afgeleid van Ricketts' illustratie 'The Diver' uit *The Sphinx* (1894) van Oscar Wilde (afbeelding 18).<sup>91</sup> Beide werken staan symbool voor de kunstenaar die de parels van de kunst opduikt uit zijn eigen ziel en het Schone naar de oppervlakte brengt.

Naast Gorter en het echtpaar Roland Holst waren ook vele anderen rond 1896 'rijp geworden' voor de denkbelden over kunst en maatschappij van Ruskin en Morris. Jan Veth bijvoorbeeld, die in de jaren 1880 nog gesympathiseerd had met het *l'art pour l'art*-principe, ruilde zijn esthetische individualisme in de jaren negentig in voor een streven naar gemeenschapskunst.<sup>92</sup> Hij pleitte in dat kader voor een opwaardering van de decoratieve kunsten. In het Kroniekdebat voerde hij Morris op als ideaal voorbeeld van een kunstenaar die hoogwaardig kunstenaarschap en sociaal engagement moeiteloos verenigde.<sup>93</sup> De socialistische kunstenaar Etha Fles, die via Veth met het prerafaëlitisme kennismakte, verspreide in de jaren negentig haar kennis over het socialistische gedachtegoed van Ruskin, Morris en Crane in de vorm van lezingen voor arbeiders.<sup>94</sup> In 1903 schreef zij een lang essay over Morris,<sup>95</sup> dat gedeeltelijk is verwerkt in haar *Inleiding tot een kunstgeschiedenis* uit datzelfde jaar.<sup>96</sup> Beide geschriften zijn duidelijk gekleurd door haar socialistische visie. De individualist Rossetti zet zij daarin af tegen de socialist Morris, aan wie zij relatief veel aandacht besteedt en wiens gedachtegoed zij bepleit: er moet onder kunstenaars gestreefd worden naar samenwerking, de kunsten (die volgens de principes van zuiverheid, natuurlijkheid en eenvoud moeten worden vervaardigd) moeten dienst doen binnen het grotere geheel van de architectuur, en alle werk moet weer op een ambachtelijke manier uitgevoerd en daarmee weer prettig en waardig worden.<sup>97</sup>

Aan het grote aantal necrologiën en de hoeveelheid vertalingen die er vanaf 1896 van Morris' werk verschenen, valt af te lezen hoe groot de interesse in zijn socialistisch gedachtegoed was. Tot 1909 verschenen er met regelmaat vertalingen van Morris'

<sup>89</sup> Zie Spaanstra-Polak 2004, p. 269. Het verhaal is te vinden in Morris' *Three Northern Love Stories and Other Tales* (1875). Het beeld van Roland Holst gaat echter niet terug op een concrete passage van Morris. Zie Tibbe 2000, p. 9-10.

<sup>90</sup> Zie hierover ook Spaanstra-Polak 2004, p. 268-270

<sup>91</sup> Zie ook Van Capelleveen 2000, p. 22. Spaanstra-Polak 2004, p. 266-267 noemt nog veel meer werken van Roland Holst die zij associatief met dat van Ricketts en Shannon in verband brengt.

<sup>92</sup> Helemaal losgeweekt van het individualisme van Tachtig is Veth nooit en politiek actief werd hij ook niet, maar hij koesterde in de jaren negentig net als zijn kunstvrienden wel socialistische idealen. Zie hierover bijvoorbeeld Huizinga 1927 en Bionda & Blotkamp (red.) 1991, p. 82.

<sup>93</sup> Zie Veth 1896b.

<sup>94</sup> Zie Haakma 2001, p. 96.

<sup>95</sup> Volgens een kort bericht in *De Kroniek* 1897, p. 14 was de taak van het schrijven van dit essay in eerste instantie aan Frank van der Goes toebedeeld.

<sup>96</sup> Fles 1903b.

<sup>97</sup> Fles 1903a.

socialistische verhalen, gedichten en lezingen, vooral in *De Kroniek*,<sup>98</sup> maar ook in losse uitgaven. Soms waren deze expliciet bedoeld om door het volk gelezen te worden om hun van de noodzaak van verandering en actie te doordringen.<sup>99</sup> Vrijwel al deze vertaalde geschriften dragen de boodschap uit dat kapitalisme geen ware rijkdom (en geen schone kunst) voortbrengt, maar dat deze pas bereikt kan worden wanneer vrijheid en gelijkheid de leidende maatschappelijke principes vormen. Ze maken aldus een substantieel deel uit van het socialistische discours in deze periode.

In de vorming van de socialistische kunst- en maatschappijopvattingen in Nederland speelde ook Walter Crane een rol, die net als Morris socialist was geworden. In 1891 introduceerde Veth hem in Nederland met een bespreking van Cranes socialistische prent *The Triumph of Labour* (1891) (afbeelding 19).<sup>100</sup> Hij prees deze prent aan als ‘een overtuigend ideale voorstelling van de arbeidersbeweging, een zeer aristocratische verheerlijking van het proletariaat, een huldeblijk aan de Mei-manifestaties in een werk van voortreffelijke kunst.’<sup>101</sup> Bekender werd Crane in Nederland om zijn bundel kunstbeschouwingen *The Claims of Decorative Art* (1892), die in 1894 door Veth in het Nederlands is vertaald onder de titel *Kunst en samenleving*. Decoratief kunstenaar G.W. Dijsselhof ontwierp de band en de illustraties voor de vertaling.<sup>102</sup> De verschijning van het boek was een gebeurtenis, zowel vanwege het bijzondere uiterlijk als vanwege de vernieuwende inhoud ervan. De uitgave sloot aan bij de maatschappelijke idealen die veel kunstenaars in deze periode begonnen te koesteren en bij het streven naar gemeenschapskunst dat in deze jaren merkbaar werd. De vertaling werd voor de generatie van Negentig dan ook een soort Bijbel, en Crane kwam te boek te staan als een ‘clairvoyant-wijs profeet van groote dingen’.<sup>103</sup>

In zijn beschouwingen legt Crane uit hoe volgens hem met het ‘commercialisme’ kan worden afgerekend om tot een hereniging van kunst en arbeid te kunnen komen. Hij stelt dat de verheffing van de volkskunst en de eenheid der kunsten alleen bereikt kan worden in een socialistische maatschappij. De socialistisch gezinde recensenten van dit werk konden zich uiteraard vinden in dat denkbeeld.<sup>104</sup> De architect H.P. Berlage schreef over Cranes pleidooi voor een gemeenschapskunst voor en door het volk: ‘Met een waarlijk goeddoend enthousiasme wordt gezocht naar en gepleit vóór dat totaal verloren gegaan verband tusschen de verschillende kunsten, ja zelfs tot het meer eendrachtig maken van hoofd en hand als in den tijd der gilden.’<sup>105</sup> Volgens de in het fin de siècle gangbare theorie kon een socialistische maatschappij een betere kunst voortbrengen en kon de kunst zelf ook bijdragen aan de

<sup>98</sup> Zie Tibbe e.a. 2002 voor een overzicht.

<sup>99</sup> Zoals de 5 cent brochure van *Monopolie, of Hoe de arbeider bestolen wordt*. Morris 1900.

<sup>100</sup> Deze prent werd door Veth consequent met de Franse titel aangeduid als *Le triomphe du travail*, wat laat doorschemeren dat Brusselse receptiekanalen en specifiek het tijdschrift *L'Art Moderne* vermoedelijk als zijn bron hebben gediend. Zie ook Braches 1973, p. 52.

<sup>101</sup> Veth 1891a.

<sup>102</sup> Crane 1894. Zie over deze vertaling Braches 1973, p. 61-80; Tibbe 1993; Heijbroek & Wouthuysen 1999, p. 145; Brentjens 2002, p. 97-109. Richard Roland Holst lijkt bij de vertaling te hebben geholpen, althans in het begin. Hij bezocht begin 1894 Walter Crane om de vertaling aan te bieden. Zie Tibbe 1993, p. 533 en Brentjens 2002, p. 102-103.

<sup>103</sup> Veth in Crane 1894, p. IX.

<sup>104</sup> Dat waren onder anderen H.P. Berlage, F.M. Wibaut en Frank van der Goes. Alle recensies van de Nederlandse vertaling worden besproken in Tibbe 1993.

<sup>105</sup> Berlage 1894. Over Berlages belangstelling voor Engelse kunst en mogelijke invloed van Crane zie Boot 1974, p. 94 en p. 129, noot 14.

verheffing van mens en maatschappij. Die betere kunst zou een gemeenschapskunst zijn, een kunst die niet alleen aan de gemeenschap beschikbaar werd gesteld (bijvoorbeeld in de vorm van boekkunst, meubelkunst, architectuur en toneel), maar ook verschillende kunstvormen in zich verenigde. De geschriften van Morris en Crane droegen bij aan de vorming van die visie. In Nederland werden verschillende toegepaste kunstateliers begonnen die op deze principes waren gebaseerd en ook daadwerkelijk geïnspireerd waren op prerafaëlitische geschriften zoals Cranes *Claims of Decorative Art* en Morris' lezingen over kunstambacht. De idealistische 'kunstnijverheidsfabriek' Amstelhoek (1897),<sup>106</sup> de Haagse kunsthandel Arts and Crafts (1898),<sup>107</sup> de meubelwerkplaats van de kunsthandel Van Wisselingh<sup>108</sup> en het atelier voor woninginrichting 't Binnenhuis in Amsterdam (1900)<sup>109</sup> zijn hiervan sprekende voorbeelden.

### 3.2 Praktische bezwaren en herziene meningen

Voor de socialisten die vanuit praktisch en politiek oogpunt naar de door Crane geformuleerde toekomstidealen keken, kleefden er toch een aantal bezwaren aan Cranes beschouwingen. Zij hadden vooral moeite met de manier waarop Crane de weg naar de socialistische maatschappij voorstelde. Zo deelde Berlage met Crane wel de overtuiging dat het socialisme de volkskunst uit de onderdrukking zou kunnen redden en de architectuur zou kunnen verheffen, maar hij zag niet voor zich hoe dit ideaal in de praktijk gerealiseerd zou kunnen worden.<sup>110</sup> Van der Goes vond dat Crane de weg naar het socialisme veel te sprookjesachtig voorstelde. In zijn eigen visie was die weg zwaar en gewelddadig – zij zou met revolutie gepaard gaan. Cranes analyse van het kapitalisme vond hij bovendien te vaag en te ongenueanceerd om aan het socialisme dienstbaar te kunnen zijn.<sup>111</sup>

Ook critica Hermine Marius, die zelf geen socialiste was, bekeek Cranes hervormingsvoorstellen met het oog van een praktisch realist. Zij zag Cranes socialistische geloof in de nieuwe gemeenschapskunst 'waar elke werkman in zijn eigen vak artist zal zijn' louter als een idylle.<sup>112</sup> Hetzelfde dacht Cranes vertaler Veth, die Cranes visie op schoonheid ondanks zijn bewondering typeerde als een ietwat eenzijdig oordeel met weinig geestelijk realisme.<sup>113</sup> Vanaf het moment dat Morris in 1896 (her)ontdekt werd, ging zijn werk bij socialisten functioneren als een praktisch alternatief voor het werk van Crane en werd

<sup>106</sup> Over de link van de idealen van Amstelhoek met de Arts and Crafts, zie Van Dam & Hidding [1986], p. 9. Over Amstelhoek schreef oud-medewerker Albert Meilink rond 1903 een sleutelroman. Zie Meilink 1995. Zie hierover ook Brentjens 2004, p. 76-77.

<sup>107</sup> Zie hierover bijvoorbeeld Heiser 2008, p. 86-90 en vooral Groot 1998. De oprichter van Arts and Crafts, Johan Uiterwijk, werkte enige tijd in het *Guild of Handicraft* van de Arts and Crafts kunstenaar Charles Robert Ashbee, en nam diens ideeën over ambachtelijke kunstproductie over. De stijl van de firma is echter 'modern eclecticisch' te noemen.

<sup>108</sup> Zie Heijbroek & Wouthuysen 1999, p. 138-181.

<sup>109</sup> Over de meubelontwerper van 't Binnenhuis Jac. van den Bosch, zijn streven naar een op de middeleeuwen geïnspireerde eenvoud en zijn prerafaëlitische lectuur, zie bijvoorbeeld Tibbe e.a. 1987, p. 22-24 en Tibbe 2007. Over 't Binnenhuis zie bijvoorbeeld Brentjens 2011.

<sup>110</sup> Berlage 1894.

<sup>111</sup> Van der Goes 1895a en Van der Goes 1895b.

<sup>112</sup> Marius 1894b.

<sup>113</sup> Montijn 2007 beweert dat Veth in zijn vertaling van de *Claims* alles weglief waar hij het niet mee eens was. Veth laat echter zelden iets weg. Wanneer hij dat wel doet, zijn het vooral typisch Engelse zaken (citaten van Engelse dichters, referenties aan Engelse steden) die het Nederlandse publiek niet zal hebben kunnen plaatsen. Braches 1973, p. 69-70 noemt nog twee door Veth aangebrachte nuances.



Morris de nieuwe ‘wijsprofeet’. Richard Roland Holst schreef al in februari 1894 vanuit Londen aan Veth: ‘Als je trouwens de brochures van Morris gelezen hebt, dan zijn zijn [= Cranes] Claims of Dec. Art, minder treffend, want dezelfde dingen heeft Morris al voor lang gezegd, en met oneindig meer schwung, en op ruimer grondslag.’<sup>114</sup>

De receptie van Rossetti veranderde eveneens onder invloed van de socialistische wind die door het culturele veld waaide. Henriette en Richard Roland Holst schreven in 1898 samen een biografische schets over de dichterschilder voor de serie ‘Mannen en vrouwen van betekenis’.<sup>115</sup> Dit essay is in de eerste plaats een eerbetoon aan een kunstenaar die door het echtpaar bewonderd werd. In de tweede plaats kan het gelezen worden als een formulering van een nieuwe socialistische poëtica en als een positiebepaling ten opzichte van de beweging van Tachtig.

Henriette en Richard Roland Holst beoordelen Rossetti’s werk in hun essay vanuit historisch-materialistisch perspectief, door het te bezien in relatie tot de in verval zijnde maatschappij. Ze stellen vast dat de erbarmelijke toestand van de maatschappij waarin Rossetti leefde hem noopte zich van de wereld af te keren, zich te verdiepen in zichzelf en zich te richten op de mystiek en de middeleeuwen. Alleen doordat hij daarin een toevlucht kon vinden, kon hij mooie kunst blijven maken. Zijn werk bevatte niet het door het echtpaar gewenste sociale engagement en kon hen dus niet tot voorbeeld dienen, maar Rossetti’s kunst en poëzie was volgens hen wel de beste in zijn soort.

Niettemin was er volgens hen iets beters beschikbaar. In het essay over Rossetti wordt Morris als diens tegenhanger gepresenteerd, net als in het voorwoord bij Henriettes vertaling van *John Ball*, waarin zij omgekeerd Rossetti als tegenhanger van Morris opvoert.<sup>116</sup> Hoewel Morris volgens Henriette zijn eerste verzen schreef onder invloed van Ruskin en Rossetti, beschikte hij in tegenstelling tot Rossetti over een essentiële karaktertrek, namelijk ‘medegevoel voor de aandoeningen anderer’. Morris wilde meer geven dan zijn eigen gevoel, maar beseftte dat hij daar via zijn poëzie niet in zou slagen. De poëzie kon haar idealen immers niet meer aan de werkelijkheid ontleenen. Om die reden ging hij zich buiten de poëzie inzetten voor een betere maatschappij. Via zijn poëzie, zijn ambachtskunst en zijn socialistische optredens in de Democratic Federation ging hij de strijd aan tegen de machine en het kapitalisme. Henriette volgde diezelfde weg: vanaf het moment dat zij lid werd van de SDAP ging zij zich politiek voor een betere maatschappij inzetten. Tegelijkertijd probeerde zij in haar poëzie een maatschappelijk geluid te laten horen en sociale gedachten en daden te bezingen, zoals ook Morris had gedaan. In de bundel *De nieuwe geboort* (1902) doet zij dat bovendien in een aan Morris ontleende versvorm die hij gebruikte in zijn socialistische bundel *Poems by the Way* (1891), waaruit de socialistische dichter C.S. Adama van Scheltema in 1909 een gedicht vertaalde.<sup>117</sup>

<sup>114</sup> Brief door Veth gedateerd op 14 februari 1894. Archief Veth-Delprat, RPK. Zie hiervoor ook Braches 1973, p. 59-60.

<sup>115</sup> Het gedeelte over de dichter Rossetti is geschreven door Henriette. Richard schreef het tweede gedeelte, over Rossetti als schilder. H. en R. Roland Holst 1898.

<sup>116</sup> H. en R. Roland Holst 1898 en H. Roland Holst in Morris 1898, p. I-X.

<sup>117</sup> Adama van Scheltema 1909, p. 62-63. Zie over de formele overeenkomst tussen Henriettes *De Nieuwe Geboort* en Morris’ *Poems by the Way* Weevers 1957.

Zowel het artikel over Morris als het essay over Rossetti kan gelezen worden als een positiebepaling ten opzichte van de Nederlandse generatie dichters die Henriette voorging: de beweging van Tachtig.<sup>118</sup> In deze teksten stelt zij het individualisme van Tachtig namelijk op één lijn met dat van Rossetti, en zet zij hier een geëngageerd alternatief tegenover. In het essay schrijft Henriette dat de Tachtigers meer aan de individualist Rossetti dan aan de politiek geëngageerde Shelley verwant waren, ook al beseften zij dat zelf niet:

Hij [= Verwey] en die met hem dachten, stonden, al wisten zij het niet, dichter bij Rossetti dan bij Shelley. Shelley's kunst steunde nog op maatschappelijke verwachtingen die voor dezen niet meer konden bestaan. Rossetti, met zijn buiten-maatschappelijk parool van verdieping in zichzelf en schoonheid, gaf de eenige noot aan die nog zuiver kon klinken, zoolang de poëzie zich niet buiten het oktaaf der burgerlijke gedachte-wereld bewoog. Schoonheid als een absolute macht, buiten en boven den mensch bestaande, de poëzie haar alleen onderworpen, aan haar toetsend gedachten, gevoel en verbeelding – zoowel als Rossetti droomden den hollandsche dichters dien droom.<sup>119</sup>

Rossetti's individualisme en isolement, dat bij hem goed uitpakte maar waaraan sociaal engagement ontbrak, spiegelde zich volgens Henriette in de Nederlandse poëzie van Tachtig. Voor Henriette was Rossetti niet langer het grote Engelse voorbeeld waaraan thematiek en symboliek kon worden ontleend (de functie die hij voor Tachtig vervulde), maar een voorbeeld van een slachtoffer van de maatschappij, een dichter van de stervende bourgeoisie die wegzinkt in het moeras van het kapitalisme (net als bijvoorbeeld de eerder door haar bewonderde Maeterlinck). Om diezelfde reden had ook de poëzie van Tachtig voor haar afgedaan. In de plaats van het isolement van Rossetti en van Tachtig stelde zij zich een kunst en een literatuur voor waaruit het medegevoel voor de ander sprak, een kunst die zich niet afscheidde van de maatschappij, maar grote maatschappelijke gevoelens en idealen verwoordde. In die overtuiging werd zij gesteund door Herman Gorter. Deze dichter had in 1899 dezelfde visie op de Tachtigers verkondigd in zijn 'Kritiek op de litteraire beweging van '80'.<sup>120</sup> Hierin noemt hij Engeland als voorbeeld van een land dat zo rijk en machtig werd dat haar bourgeoisie de grootste dichters kon voortbrengen (Shelley en Keats). Volgens hem was de Engelse poëzie daarna echter in verval geraakt doordat het innerlijk geluk van de Britten verslapte onder deze uiterlijke beschaving. Tennyson en Rossetti waren volgens Gorter de dichters die deze verflauwende gevoelens van de bourgeoisie het duidelijkst vertolkten.<sup>121</sup>

Hoewel Morris dus gepresenteerd werd als een meer navolgenswaardige dichter en denker dan Crane en Rossetti, hadden de socialisten ook voor zijn werk niet alleen maar lof. Zijn utopische roman *News from Nowhere* en de Nederlandse vertaling daarvan werden in socialistische kringen niet zo positief ontvangen. De bezwaren die de socialisten hadden tegen dit werk waren veel groter dan die van de eerder besproken recipiënten, die het boek hadden gelezen als een ideaalbeeld waarbij men kon wegdromen. Voor de socialisten moest de roman ook als praktisch leidraad kunnen dienen, en daar was Morris' toekomstvisie veel te idyllisch

<sup>118</sup> Zie hierover ook Van Halsema 1994b.

<sup>119</sup> H. en R. Roland Holst 1898, p. 289.

<sup>120</sup> Van belang is hier vooral het derde deel van deze artikelenreeks: Gorter 1898-1899.

<sup>121</sup> Ibidem, p. 170-171.

en onrealistisch voor. Ze vonden dat degenen die echt wilden strijden voor een socialistische maatschappij zich niet met dit soort onrealistische werken moesten inlaten. Aan Simons' gunstige bespreking van het boek voegde Tak dan ook een venijnige noot toe waarin hij schreef dat Simons geen ware socialist was als hij in de fantasieën van Morris en Bellamy bleef hangen.<sup>122</sup> Een uitzondering wat de mening over Morris' utopistische gedachten onder Nederlandse socialisten betreft, vormde Henri Polak.<sup>123</sup> Hij omschrijft *News from Nowhere* in zijn positieve recensie als 'het visioen van een dichter-ziener, weergegeven in hoog-artistieke vorm', en stelt dat Morris de toekomstige overgang van kapitalisme naar socialisme in het boek schetst op een manier alsof het al geschiedenis was.<sup>124</sup> Voor hem had Morris' visioen dus wel degelijk realiteitswaarde.

Henriette Roland Holst sloot zich aan bij de mening van het gros van haar socialistische collega's. Hoewel Morris haar tot verschillende socialistische inzichten had gebracht, begreep zij 'dat het socialisme van Morris en zijn geestverwanten, hoe aanlokkelijk het ook was, nog een half utopisch karakter droeg'. Zijn ideeën konden volgens haar dan ook 'onmogelijk den grondslag voor een gezonde volksbeweging [...] vormen.'<sup>125</sup> In het voorwoord dat zij schreef bij haar vertaling van *John Ball* noemt zij Morris een utopist die de toekomst niet helder genoeg zag en deze te zeer de trekken van het verleden gaf.<sup>126</sup> In zijn literaire werk vluchtte Morris volgens haar nog te vaak in de romantische middeleeuwen en bleef het visioen van een toekomstige maatschappij niet meer dan een vage droom. De waarde van Morris lag voor Henriette in diens besef dat het Schone niet kon bestaan in een kapitalistische maatschappij, en dat om dat Schone te verwezenlijken allereerst die maatschappij, de verhouding van de mensen tot elkaar, zou moeten veranderen.

Richard Roland Holst schreef in 1898 over Morris dat hij doelbewust was en daadkrachtig, maar dat hij te veel individualist was gebleven en nog te grote verwachtingen had gehad van de persoonlijke daad.<sup>127</sup> Maar omdat Richard er, anders dan Henriette, een meer utopisch-esthetische dan een socialistische kunstopvatting op nahield – hij bleef slechts korte tijd actief binnen de SDAP, om zich de rest van zijn carrière vooral aan zijn kunst en het kunstonderwijs te wijden – bleef Morris als kunstenaar voor hem een duidelijkere voorbeeldfunctie houden.

Ook Ruskin werd vanuit een socialistisch oogpunt gebrek aan realiteitszin verweten. Het echtpaar Roland Holst karakteriseerde hem als een 'vage theoreticus' die zich verloor in details en het hogere doel vergat.<sup>128</sup> Richard Roland Holst noemde Ruskin in zijn necrologie 'een speculatieve geest van groote verheffing en veel kennis, en bovenal zeer veelzijdig, maar die geen tastbaar verband had met de werkelijkheid en de daad.'<sup>129</sup> Hij vergeleek hem met een architect die nooit tot bouwen is gekomen. Hier kon men dus uit praktisch socialistisch

---

<sup>122</sup> Bij Simons 1898.

<sup>123</sup> Over zijn receptie van Morris zie Bloemgarten 1994, p. 484-493.

<sup>124</sup> Polak 1897.

<sup>125</sup> H. Roland Holst 1949, p. 96.

<sup>126</sup> H. Roland Holst 1897-1898.

<sup>127</sup> H. en R. Roland Holst 1898, p. 328.

<sup>128</sup> Ibidem.

<sup>129</sup> Roland Holst 1900, p. 26.

oogpunt beschouwd weinig mee, al beletten deze bezwaren Roland Holst niet om opvattingen over monumentale kunst aan Ruskin te ontlelen.<sup>130</sup>

Op kunstzinnig vlak valt bij Richard Roland Holst tot slot een veranderende houding te bemerken ten opzichte van het prerafaëlitisme waar hij zich rond het midden van de jaren negentig als kunstenaar vol overtuiging bij had aangesloten. Eind negentiende eeuw was hij zich meer en meer op de monumentale kunst gaan richten om zijn ontwerpen te plaatsen in een groter verband. Ricketts en andere Engelse kunstenaars waren daarentegen in zijn ogen te zeer individualistisch werkzaam gebleven. Het gebrek aan monumentaliteit in de prerafaëlitische kunst werd later door Roland Holst als een bezwaar tegen de stroming aangevoerd en werd voor hem een reden zich er niet al te openlijk mee te afficheren.

Toen Albert Verwey in 1913 de drie nieuwe wandschilderingen van Roland Holst voor het gebouw van de Algemene Nederlandsche Diamantwerkers Bond besprak en daarbij een directe link legde met het literaire, eenvoudige, natuurlijke en zedelijke karakter van het prerafaëlitisme,<sup>131</sup> ging Roland Holst in een persoonlijke brief aan Verwey tegen diens analyse in. In deze brief lijkt hij te willen afrekenen met de prerafaëlitische kunstenaars die hij in 1893 zo bewust tot voorbeeld had genomen. Hij legt ook uit waarom: de ‘verbeeldingssfeer’ heeft de prerafaëlitische kunst volgens hem wel uit het naturalisme verheven, maar hun detailrealisme heeft hen tegelijkertijd afgehouden van ‘t rythmische en monumentale’. De leden van de Pre-Raphaelite Brotherhood wilden hun schilderijen ontdoen van het idealisme van hun voorgangers, en slaagden daar glansrijk in, maar ze waren wel steeds alleen schilderijen blijven maken. Roland Holst wilde met zijn eigen kunst een stap verder gaan. Hij stelde zich tot doel zich ‘van het naturalisme te bevrijden om over het rythmische naar ’t monumentale te komen’.<sup>132</sup> Dat de prerafaëlitische kunst uiteindelijk geen monumentale bestemming kreeg, ervoer hij als een gebrek.

In 1921 benadrukte Roland Holst nogmaals in een brief dat het prerafaëlitisme weliswaar een jeugdliefde van hem was geweest, maar dat hij er nu allerlei bezwaren tegen zou kunnen aanvoeren:

Over de Dante-interpretaties van Rossetti zal ik toch wel niet tot schrijven komen. Als een mug om de kaars fladder ik al sinds vele jaren om de Pre-Raphaëlieten heen, de projectiebeelden hopen zich op in afwachting dat ik als aanloop er eens een college over geef, maar zelfs daar kom ik niet toe. ’t Is moeilijk over een oude liefde te spreken, als er, o ja massa’s waardeerende en bewonderende gevoelens over zijn, maar de liefde er niet meer is. [...] Ik zou zelf graag met de Pre-Raphaëlieten afrekenen, maar ik die ze beter ken dan verreweg de meeste Hollanders die ze moesten kennen, heb geen lust ze in ’t openbaar af te vallen, terwijl ik tegelijk weet, dat ze te weinig bewonderd nog zijn. Ik houd té veel van hen en toch juist niet genoeg.<sup>133</sup>

Het prerafaëlitisme had hem in zijn vormende jaren in vele opzichten gediend – het had hem van stilistische voorbeelden, thema’s, beelden, praktische adviezen en leidende

<sup>130</sup> Zie Tibbe 1994, p. 118-120.

<sup>131</sup> Verwey 1913.

<sup>132</sup> Nijland-Verwey (ed.) 1959, p. 222. Brief van 26 maart 1913.

<sup>133</sup> A. Roland Holst 1990. Brief 110-r., 6 april 1921.

vormgevingsprincipes voorzien – en was hem nog steeds te dierbaar om het openlijk te bekritisieren. Maar nu het moment van terugblikken was aangebroken, kon Roland Holst wel aangeven waar de prerafaëlieten volgens hem in gebreke waren gebleven en in welk opzicht hij zelf (naar zijn mening) boven hen uitgestegen was.

#### 4. Conclusie

In de jaren negentig is er in de Nederlandse cultuur een tendens waar te nemen in de richting van een geëngageerd kunstenaar- en schrijverschap. Uit het prerafaëlitisch keuzepakket koos men in deze jaren vooral aspecten die aansloten bij die behoefte aan maatschappelijke betrokkenheid van kunst en literatuur. Dit in aansluiting op de receptie van het prerafaëlitisme in de meeste omringende landen, die eenzelfde koers volgde. Men oriënteerde zich op de prerafaëlitische toegepaste kunst, op hun utopische en socialistische literaire werken, en op hun beschouwingen over kunst en maatschappij. De eerste Nederlandse pleitbezorgers hiervan maakten zich hard voor een artistiek engagement naar het voorbeeld van Ruskin, Morris en Crane, nog zonder daar vanuit een specifiek socialistisch of politiek standpunt over te oordelen. Terwijl het prerafaëlitische estheticisme bij de massa steeds populairder werd, stelden de kunstenaars en auteurs in vooruitstrevende kringen zich, net als de ‘aesthetic woman’ Miss Brown uit de gelijknamige roman uit 1884, de ‘arduous task of freeing [their] spirit from the slough of aesthetic selfishness’.<sup>134</sup>

Rond het midden van de jaren negentig, toen diverse kunstenaars socialist en politiek actief werden, en vanuit hun nieuwe historisch-materialistische visie op de maatschappij de inmiddels bekende prerafaëlitische kunst gingen bestuderen, kregen de prerafaëlitische literatuur en maatschappijopvattingen ook een politieke functie. In die jaren bleken de theorieën van Morris en Crane voedsel voor de zich vormende socialistische geest te zijn en ook de dichtelijke en artistieke productie van bijvoorbeeld Henriette en Richard Roland Holst een nieuwe impuls te geven. Mede door het lezen van prerafaëlitische lectuur kwam men tot het inzicht dat kunst en maatschappij in wisselwerking met elkaar zouden moeten veranderen om een socialistische samenleving en een schonere kunst te kunnen verwezenlijken. De kennismaking met de socialistische poëzie en de toegepaste kunst van de Arts and Crafts-kunstenaars gaf Nederlandse schrijvers en kunstenaars nieuwe input die zij gebruikten om hun eigen werk in de richting van een (socialistische) gemeenschapskunst te ontwikkelen.

De bekering van veel kunstenaars en auteurs tot het socialisme maakte tegelijkertijd dat het oordeel over het individualisme van Rossetti en het utopisme van Morris, Ruskin en Crane minder onverdeeld positief kon blijven. Rossetti werd door de socialistische recipiënten gezien als het slachtoffer van een door het kapitalisme verwoeste maatschappij. Doordat zijn kunst geen band had met de werkelijkheid, kon die volgens hen nooit tot de grootst mogelijke hoogte reiken. Morris, Ruskin en Crane slaagden er wel in die band met de maatschappij aan te houden en in hun werk betrokken te blijven op het leven, maar voor de socialisten waren hun toekomstvisies te utopisch en ontbrak het hun theorieën te zeer aan praktische toepasbaarheid om als leidraad te kunnen dienen. Binnen een paar jaar veranderde de functie

---

<sup>134</sup> Lee 1884, p. 258.

van het prerafaëlitisme dus van ijkpunt (aan het engagement van Ruskin, Morris en Crane moet een voorbeeld worden genomen) in afzetspunt (zo utopisch, idealistisch en onrealistisch als de ideeën van Ruskin, Morris en Crane mochten die van Nederlandse socialisten niet zijn). Niettemin hebben prerafaëlitische geschriften vele socialisten tot inspiratie gediend bij de ontwikkeling van hun gedachtegoed en hebben ze zowel hun visie op kunst en cultuur als hun creatieve werk mede bepaald.

## 4. Naderend herfsttij

### Receptie rond de eeuwwisseling

In de tot nu toe beschreven receptiefasen nam de kennis van en interesse in het prerafaëlitisme steeds toe. Kon een zo typisch Victoriaans verschijnsel ook nog dienst doen in het moderne Europa van de twintigste eeuw? In Frankrijk nam de belangstelling voor het prerafaëlitisme na 1900 snel af. De daar zo populaire Burne-Jones overleed in 1898, wat er samen met de toch al afnemende belangstelling voor mystiek en symbolisme voor zorgde dat het prerafaëlitisme haar nieuwsaarde verloor. En ondanks het feit dat de Engelse decoratieve kunst van Morris en anderen daar toch een langdurige positieve indruk had achtergelaten, kwam Parijse respons na 1900 voornamelijk in de vorm van pastiche en karikatuur.<sup>1</sup> In Engeland lag dat anders. De nog levende prerafaëlieten, Crane en Holman Hunt, waren omstreeks 1900 nog steeds productief, en in navolging van Morris ontstonden er nieuwe private presses en kunstnijverheidsateliers. Ook bleef de publiciteit rondom het prerafaëlitisme groot en deden de esthetische droombeelden van Rossetti en Millais het nog altijd goed bij het grote publiek.<sup>2</sup>

In Nederland nam de aandacht voor het prerafaëlitisme in de eerste drie jaar na de eeuwwisseling evenmin af. De receptie verdiepte zich zelfs dankzij de vele Engelse studies en biografieën die er in die tijd over de prerafaëlitische kunstenaars verschenen. Die toevoer aan informatie lokte ook Nederlandse publicaties en reproducties uit, en maakte dat het prerafaëlitisme hier net als in Engeland niet langer alleen een zaak van de culturele elite was, maar ook haar weg vond naar het grote publiek.<sup>3</sup> Bovendien had die toegenomen kennis van het prerafaëlitisme creatieve receptie tot gevolg. In het domein van de boekverzorging, door Ernst Braches 'het gidsfossiel' van de nieuwe kunst genoemd,<sup>4</sup> manifesteerde de impact van de Engelse decoratieve kunst zich in de decennia rond de eeuwwisseling het duidelijkst. Omstreeks 1910 kreeg vervolgens ook de literaire receptie van het prerafaëlitisme een nieuwe impuls doordat er dichters opstonden die zich in reactie op het impressionisme en naturalisme ter inspiratie zowel op de Franse symbolisten als op het prerafaëlitisme richtten.

Tegelijkertijd heeft een aantal factoren in deze periode een negatieve invloed gehad op het imago van de Engelse cultuur, wat ook consequenties had voor de waardering van het prerafaëlitisme in Nederland. Zo was de commercialisering en popularisering van het prerafaëlitisme voor de artistieke elite een reden om deze stroming niet langer navolgenswaardig te achten. Bovendien bleef het de Nederlanders dwars zitten dat sommige prerafaëlieten in hun ogen een onrealistische kijk op de toekomst hadden. De Britse koloniale politiek in Zuid-Afrika en de twee Boerenoorlogen aldaar hadden tot gevolg dat Engeland niet alleen in politiek opzicht, maar ook cultureel gezien in de achting van de Nederlanders daalde.

<sup>1</sup> Zie Brogniez 2003, p. 340-344 en p. 358.

<sup>2</sup> Zie over de algemene conservatieve smaak in het Engeland van omstreeks 1910 Blom 2009, p. 360-363 en p. 417.

<sup>3</sup> Volgens een kort bericht uit *Het Nieuws van den Dag*, 5 juni 1908, gaf uitgeverij Versluys in 1908 de vierde aflevering van een reeks plaatwerken uit waarin een reproductie naar Burne-Jones is opgenomen. Uitgeverij Veldt bracht een jaar later een boek met werken van Rossetti uit. Zie Symons 1909. Zie voor Engelse invloeden op interieur en mode Montijn 2007 en Schnitger & Goldhoorn 1984.

<sup>4</sup> Zie Braches 1973, p. 15.

De associatie met (de negatief geladen paraplu termen) degeneratie en decadentie kwam daar nog eens bovenop.

In 1892 had een criticus van *De Gids* al uitgeroepen: ‘Wonderbare frischheid van het Angel-Saksisch ras! ‘Beminnenswaard’? nu, daarover mogen de smaken verschillen’.<sup>5</sup> Niet lang na het positieve onthaal van het werk en denken van de Arts and Crafts-kunstenaars aan het begin van de jaren negentig werd een ambivalentie merkbaar ten opzichte van het prerafaëlisme die begin twintigste eeuw alleen maar toenam. Dit hoofdstuk laat zien hoe de Nederlandse boekkunst en de poëzie in de decennia rond de eeuwwende mede onder invloed van het prerafaëlisme een lentetijd beleefden, en werpt vervolgens licht op de tegelijkertijd in toenemende mate aanwezige kritiek op het prerafaëlisme, waarmee in de receptie van deze stroming ook de herfst haar intrede deed.

## 1. Nieuwe boekkunst

Vanaf de jaren negentig werd de Engelse decoratieve kunst in Nederland steeds zichtbaarder. Vooral nieuwe Engelse boekontwerpen werden in Nederland populair,<sup>6</sup> wat een navolging van de onderliggende boekverzorgingsprincipes en van bepaalde uiterlijke kenmerken van die boekkunst tot gevolg had. In de vernieuwing van de Nederlandse boekverzorging omstreeks 1900 zijn grofweg drie fasen te onderscheiden waarin prerafaëlistische voorbeelden wisselende functies hebben vervuld. In de eerste fase, die rond 1892 begon, kwam er in lijn met de Engelse vernieuwingen aandacht voor decoratie en illustratie, voor ambachtelijke reproductietechnieken zoals de houtsnede, en voor mooi kleurgebruik, zowel in de kritieken als in de praktijk van de boekverzorger.<sup>7</sup> De tweede fase werd ingeluid door de verschijning van een bundel vertaalde lezingen van Morris, *Kunst en maatschappij* (1903). S.H. de Roos, de ontwerper van de bundel, was de eerste die in de lijn van Morris de boekverzorgingsprincipes doortrok tot de typografie en deze zag als onderdeel van de vlakdecoratie. In deze fase kwam ook in de kritische receptie meer nadruk te liggen op het belang van eenheid van alle elementen van het boek (inhoud, materiaal, letter en decoratie). Rond 1910 drong tot slot ook de private press-gedachte door in Nederland, waardoor men in navolging van Morris meer aandacht kreeg voor het (ambachtelijke) drukproces. Dit resulteerde in de oprichting van een aantal privédrukpersen door jonge Nederlandse boekverzorger en in het ontwerpen van eigen, moderne lettertypes. In deze paragraaf bespreek ik eerst de manier waarop de kennismaking met de Engelse boekvernieuwingen vanaf de jaren negentig tot stand kwam via Nederlandse tentoonstellingen, publicaties en kritieken. Vervolgens ga ik in op de waardeoordelen en opvattingen over boekverzorging die naar aanleiding daarvan geformuleerd werden, en op de creatieve receptie die daarop volgde.

---

<sup>5</sup> Van der Vlugt 1892, p. 92.

<sup>6</sup> In de receptie van Morris verschoof na 1900 de aandacht van zijn socialistische geschriften naar zijn boekuitgaven. Zie bijvoorbeeld De Bom 1910.

<sup>7</sup> Het begin van de Nieuwe Kunst dateert men over het algemeen op 1892, het jaar waarin Derkinderen zijn Eerste Bossche Wand voltooiden en Veth in de brochure daarbij zijn opvattingen over gemeenschapskunst formuleerde. Zie bijvoorbeeld Braches 1973.



### 1.1 Introductie van de Engelse boekkunst

In het vorige hoofdstuk is al uiteengezet hoe men in de jaren tachtig en negentig via internationale transferkanalen kennis had kunnen maken met prerafaëlitische (boek)kunst. Begin jaren negentig droeg daarnaast ook een aantal Nederlandse tentoonstellingen ertoe bij dat de nieuwste Engelse boekkunst in Nederland bekendheid verwierf. Zo werd in 1893 door kunstcriticus en docent Engels A.C. Loffelt in de kunstzaal van Pulchri Studio in Den Haag een ‘Tentoonstelling van Engelsche Prentkunst voor groote en kleine kinderen’ georganiseerd, waar een grote hoeveelheid prentenboeken van Walter Crane te zien was.<sup>8</sup> De tentoonstelling was volgens de catalogus expliciet bedoeld om tot lering te strekken voor Nederlandse tekenaars en uitgevers, zodat deze een nieuwe impuls zou geven aan de Nederlandse boekverzorging.

In hetzelfde jaar 1893 organiseerde de Nederlandsche Etsclub, in 1885 door Jan Veth opgericht, haar zesde tentoonstelling, die verschillende prerafaëlitische kunstwerken bevatte: een aantal houtsneden van Ricketts en Shannon voor het tijdschrift *The Dial*, Cranes houtsnede *The Triumph of Labour* en een schets van Rossetti.<sup>9</sup> Voor de Engelse inzending voor de zevende tentoonstelling in 1894 wist Richard Roland Holst van zijn kunstvrienden Ricketts en Shannon een grote hoeveelheid van hun uitgaven, pentekeningen, houtsneden en lithografieën te lenen. Via hen werden daarnaast ontwerpen van Morris, Crane, en Burne-Jones voor (soms nog onuitgegeven) boeken van de Kelmscott Press verkregen.<sup>10</sup> Op de achtste en laatste tentoonstelling van de Etsclub in 1895 werden acht complete boeken van de Kelmscott Press tentoongesteld, evenals ontwerpen van Shannon.<sup>11</sup> Op een tentoonstelling georganiseerd door Van Wisselingh, die eerst in Amsterdam en daarna in Den Haag te zien was, werden dat jaar veel meer werken van Shannon en Ricketts getoond: bij elkaar zevenenzestig houtsneden, tekeningen en lithografieën.<sup>12</sup>

Vanaf 1895 nam een aantal nieuwe verenigingen met een volksopvoedend karakter de functie van verspreider van prerafaëlitische kunst over.<sup>13</sup> Zo richtte Etha Fles in 1895 de Utrechtse vereniging Voor de Kunst (1895-1938) op.<sup>14</sup> Het doel van deze vereniging was de belangstelling voor (moderne) beeldende kunsten en kunstarbeid onder de lagere bevolkingsklassen op te wekken en de bloei van het kunsthandwerk te bevorderen. Wat Engelse kunst betreft, toonde Voor de Kunst in januari 1896 een collectie door Walter Crane ontworpen behangpapier. Later dat jaar waren er werken van Ricketts en Shannon, en een tekening van Rossetti te zien.<sup>15</sup>

<sup>8</sup> Er waren ook enkele behangontwerpen en vignetten van Crane te zien, en prentenboeken van Randolph Caldecott en Kate Greenaway. Zie de catalogus: Loffelt 1893. Over deze tentoonstelling zie ook Leuvelink [1992]. De correspondentie van Loffelt met Walter Crane en Kate Greenaway wordt bewaard in het Gemeentearchief Den Haag, collectie schildersbrieven.

<sup>9</sup> Zie *Catalogus van de zesde tentoonstelling* 1893. Over de Etsclub zie Giltay 1977.

<sup>10</sup> Zie *Catalogus van de zevende tentoonstelling* 1894.

<sup>11</sup> Deze waren voor de gelegenheid door boekhandel Scheltema & Holkema en uitgeversfirma Henry & Co. uitgeleend. Zie *Catalogus van de achtste tentoonstelling* 1895. Zie voor een recensie van deze tentoonstelling v.D. 1895.

<sup>12</sup> Zie *Catalogus van tekeningen* 1895.

<sup>13</sup> Zie hierover Van Kalmthout 1998, p. 234-256.

<sup>14</sup> Zie Haakma 2001, p. 49.

<sup>15</sup> Zie het *Utrechts Nieuwsblad* van 21 december 1895, p. 3. Zie voor een recensie Veth 1905b [1893], p. 111-112.

In Rotterdam werd door Henri Hartog in 1901 een gelijknamige volksverheffende vereniging Voor de Kunst opgericht.<sup>16</sup> Deze vereniging toonde in 1902 boekkunst van Morris en Ricketts.<sup>17</sup> De Amsterdamse vereniging Kunst aan het Volk (1903-1928) organiseerde in 1904-1905 en 1906 gelijksoortige tentoonstellingen van (onder andere Engelse) prentkunst met eenzelfde doel: het doen begrijpen en genieten van kunst door leden van de arbeidersklasse om hen daarmee op een hoger geestelijk pijl te brengen.<sup>18</sup> Het Museum voor Kunstnijverheid (1877-1926) in Haarlem had in zekere zin ook een stichtend karakter. Het wilde door kunstnijverheidsproducten van goede kwaliteit te tonen het niveau van het Nederlandse kunstambacht opkrikken.<sup>19</sup> In 1897 en 1907 was boekkunst van Morris en Crane daar te zien, en in 1903 hield het museum een overzichtstentoonstelling van het werk van Crane.<sup>20</sup>

Met de onderliggende boekverzorgingsprincipes van Morris en Crane kon men in Nederland kennismaken via hun beschouwende geschriften, die via boekhandels als Scheltema & Holkema in Amsterdam te krijgen waren en waarvan er omstreeks 1900 ook steeds meer in vertaling verschenen. Zoals vermeld vertaalde Veth al in 1894 een theoretisch werk van Crane, *The Claims of Decorative Art*, dat een belangrijke functie heeft vervuld in de ontwikkeling van nieuwe opvattingen over boekverzorging in de jaren negentig. Veths vertaling werd in 1903 en 1904 herdrukt.<sup>21</sup> Ook Cranes bundels *The Bases of Design* (1898) en *Line and Form* (1900) werden in Nederland opgemerkt en besproken.<sup>22</sup> Van Ruskins *The Elements of Drawing* (1857) verscheen in 1902 een Nederlandse vertaling,<sup>23</sup> en in datzelfde jaar werd Morris' brochure *The Aims in Founding the Kelmscott Press* in vertaling opgenomen in een catalogus van de Rotterdamse vereniging Voor de Kunst.<sup>24</sup>

Een laatste receptiekanaal waarlangs de prerafaëlitische decoratieve kunst in de jaren negentig nader geïntroduceerd werd, was de kunstkritiek waarin prerafaëlitische publicaties, tentoonstellingen en vertalingen besproken werden. Jan Veth gold daarbij als een van de belangrijkste bemiddelaars, die het werk van Crane, Beardsley, Ricketts en Shannon via zijn kritieken in Nederland introduceerde.<sup>25</sup> Daarnaast wierpen onder anderen Richard Roland Holst en Hermine Marius zich op als pleitbezorgers van het prerafaëlisme. Rond 1900 werd hun taak overgenomen door een nieuwe generatie kunstcritici die op de verzorging van het

<sup>16</sup> Over deze vereniging zie Zimmerman 1928.

<sup>17</sup> Onder anderen P.C. Boutens en Edward B. Koster leenden boeken uit hun bezit voor deze tentoonstelling uit. Zie de catalogus: *Rotterdamsche vereeniging* 1902. Volgens *De Amsterdammer* van 14 december 1902 verzorgde Leo Simons een inleidende lezing.

<sup>18</sup> Over Kunst aan het Volk zie Adang 2008. Over de tentoonstelling van *Journalistieke prentkunst* van 1904/1905, waarbij Cornelis Veth twee lezingen hield over Engelse journalistieke prentkunst zie p. 351 e.v., en p. 707. In de catalogus bij deze tentoonstelling wordt Ruskin geciteerd. Zie *[Cat.] Kunst aan het volk* 1905. In 1906 organiseerde de vereniging de tentoonstelling *Kind en Kunst*. Zie Adang 2008, p. 372 e.v.

<sup>19</sup> Zie Beelaerts van Blokland 1989, p. 153. Over de Morris- en Crane-tentoonstelling (27 juni-15 juli 1897) zie aankondigingen in *De Amsterdammer* van 25 oktober 1896 en 4 juli 1897. Recensies verschenen o.a. van Molkeboer 1897 en Carelsen 1897.

<sup>20</sup> Deze tentoonstelling, gehouden tien jaar na de eerste Nederlandse tentoonstelling van werk van Crane, telde in totaal 301 tekeningen en ontwerpen die even daarvoor op de internationale tentoonstelling van decoratieve kunst in Turijn geëxposeerd waren. Zie *Catalogus tentoonstelling* 1904.

<sup>21</sup> Zie Tibbe 1993, p. 537.

<sup>22</sup> Zie bijvoorbeeld Lauweriks 1898 en Anoniem 1899b.

<sup>23</sup> Ruskin 1902.

<sup>24</sup> Zie Morris 1902.

<sup>25</sup> Over zijn introducerende kritieken zie Van Buul 2012b.

moderne boek ging reflecteren. Jan Kalf (ook bekend onder de naam Kalff) en R.W.P. (Reinier) de Vries Jr. moeten hier bij naam worden genoemd. Uit de besprekingen van al deze critici valt af te lezen welk beeld er in Nederland van het prerafaëlitisme werd gevormd en welke rol zij voor het prerafaëlitisme zagen weggelegd in de vernieuwing van de Nederlandse boekverzorging.

### 1.2 Waardeoordelen en gedeelde idealen

In recensies van prerafaëlitische grafische kunst uit de jaren negentig wordt meermaals geconstateerd dat Engeland koploper was op het gebied van het boekontwerp, in het bijzonder op het gebied van decoreren en illustreren. De eerste tentoonstelling van Cranes werk in Den Haag in 1893 leidde bij critici tot het besef dat de Nederlanders ‘ver [...] achterstaan bij de Engelschen [...] in de kunst van illustreeren.’<sup>26</sup> Marius concludeerde naar aanleiding van deze tentoonstelling dat de Engelse kunstenaars ‘de geheele wereld het voorbeeld [gaven], hoe men het koud gedrukte boek tot een oogengenot kan maken’.<sup>27</sup>

De Engelse boekuitgaven vielen in Nederland in de smaak omdat ze aansloten bij de boekverzorgingsprincipes van de gemeenschapskunstenaars, die grotendeels overeenkwamen met de idealen verwoord in Cranes *Claims of Decorative Art*. Net als Crane vonden zij de decoratieve elementen in een boek van groot belang omdat deze bij uitstek het gevoel, de ziel van de maker konden overbrengen en zodoende de materie konden vergeestelijken en een schoonheidsgevoel konden opwekken.<sup>28</sup> Ook konden decoraties volgens hen het organische verband tussen kunst en gemeenschap en tussen de verschillende kunsten onderling herstellen. Die decoraties dienden een natuurlijke oorsprong te hebben en volgens een logisch patroon te zijn opgebouwd. Een strikt mathematische constructie van de decoratie zoals Crane die voorstelde, vond men in Nederland minder van belang.<sup>29</sup> In navolging van Morris werd ook voor ambachtelijkheid en eenvoud gepleit als tegenwicht aan industrieel geproduceerde boeken. Tot slot stelden zij als eis dat materiaal en bestemming de decoratie mede dienen te bepalen. Veth vond zelfs dat het materiaal, de bewerking en de bestemming van het gedecoreerde in de versiering moet worden uitgedrukt.<sup>30</sup>

In de Engelse boekdecoraties van Morris, Crane, Ricketts en Shannon zagen de Nederlandse critici de door hen geformuleerde boekverzorgingsprincipes verwezenlijkt.<sup>31</sup> Toen Veth in 1891 zijn eerste recensie schreef over de prentkunst van Crane,<sup>32</sup> zag hij daarin al een alternatief voor de ‘zoet moderne’ industriële kunstproductie, die volgens hem tot marktwaar was geworden. Dat Crane net als Rossetti en Burne-Jones door de grote

<sup>26</sup> Uit: ‘Engelsche prentkunst voor groote en kleine kinderen’, in: *Nieuwsblad voor den Boekhandel*, 16 mei 1893, p. 317-372. Via Leuvelink e.a. 1993, p. 24.

<sup>27</sup> Marius 1893. Voor een zelfde oordeel zie J.F.A. 1893.

<sup>28</sup> Zie Braches 1973, p. 19 en bijvoorbeeld R. Roland Holst 1895b.

<sup>29</sup> Over de formulering van de Nederlandse boekverzorgingsprincipes in verhouding tot die van Crane zie Braches 1973, p. 67-83 en Ommen & Damen 2004, p. 27-28.

<sup>30</sup> Al in 1892 expliciteerde Veth deze ideeën in een soort beginselverklaring over het moderne boek, die hij publiceerde naar aanleiding van de uitgave van het kunsttijdschrift *The Dial* van Shannon en Ricketts. Zie Veth 1892e. Zie hierover Braches 1973, p. 71-74.

<sup>31</sup> Zie hierover Braches 1973, p. 64-66; Bakker 1984, p. 12 en Tibbe 1993.

<sup>32</sup> Veth 1891a is de eerste recensie van een werk van Crane in Nederland. Veth bespreekt hierin de socialistische houtsnede *The Triumph of Labour* (zie hoofdstuk 3). Zijn eerste grote bespreking van een prentenboek van Crane is Veth 1892a. Zie hierover ook Braches 1973, p. 52-53.

primitieve kunst van het Italiaanse quattrocento was gevormd, pleitte in dit kader eveneens voor hem.<sup>33</sup> Marius prees vooral de soepelheid en inventiviteit in de decoraties van Crane en was onder de indruk van de lijnkunst van Shannon en Ricketts.<sup>34</sup> Ook Roland Holst zag in het werk van Ricketts en Shannon het principe van eenvoud en natuurlijkheid van versiering ten volle verwezenlijkt.<sup>35</sup> De boekontwerpen van Morris noemde Marius ‘allen voornamelijk door de eenvoud van het beginsel, door de ongezochtheid der patronen, door trouwe en rythmische teekening van bloemen en planten daarin [...]’.<sup>36</sup> Door het gebruik van natuurlijke motieven en middeleeuwse, primitieve vormen en methoden wist Morris volgens haar tot een natuurlijke, bezielde kunst te komen.<sup>37</sup>

Belgische boekvernieuwingen van bijvoorbeeld Henry van de Velde werden in de kunstkritieken herhaaldelijk vergeleken met de Engelse boekdecoraties, wat steeds in het nadeel van de Belgen uitviel. Roland Holst wees de Belgische boekkunst af omdat het de Belgische kunstenaars volgens hem in tegenstelling tot de Engelsen ontbrak aan kennis van de grondprincipes van decoratie en typografie.<sup>38</sup> De criticus Tanio meende dat de Belgen een neiging hadden tot grilligheid, tot barok en te grote oorspronkelijkheid, terwijl de Engelsen ‘het gewild ruwe, het primitieve’ niet schuwden.<sup>39</sup> Die karakterisering van de Engelse kunst moet positief worden opgevat: de Engelsen boden natuurlijke vormen tegenover de tegennatuurlijke, het logische en rustige tegenover het overdadige, en het vergeestelijkte tegenover het oppervlakkige van de Franse en Belgische decoraties.<sup>40</sup>

Na 1900 bleef er in de culturele bladen aandacht voor de boekverzorging van Morris. Langer dan Crane, Ricketts en Shannon bleef hij in het boekdecoratieve discours centraal staan en als ijkpunt fungeren.<sup>41</sup> Net als de critici uit de jaren negentig propageerde de nieuwe generatie critici Morris’ gerichtheid op de middeleeuwen en diens ambachtelijke productiemethoden. Zo pleitte De Vries, auteur van twee artikelen over ‘de herleving der boekdrukkunst in Engeland’,<sup>42</sup> ervoor om in navolging van Morris de vijftiende-eeuwse boekdrukkunst te bestuderen ‘om weer te komen, door het begrip van evenwicht en verhouding tot de noodzakelijke voorwaarden voor schoonheid.’<sup>43</sup> Nieuw was de aandacht die deze generatie boekverzorgeren en critici had voor Morris’ typografische vernieuwingen. De vernieuwing in het boekontwerp was in de jaren negentig naar hun mening nog te zeer beperkt gebleven tot illustraties en versiering, terwijl Morris zich toch ook voor de verbetering van lettertypes, boekformaat, regelvulling en bladspiegel had ingezet.

---

<sup>33</sup> Veth 1892a, p. 315.

<sup>34</sup> Zie Marius 1895c.

<sup>35</sup> R. Roland Holst 1895b.

<sup>36</sup> Marius 1897b.

<sup>37</sup> Voor meer over Marius’ besprekingen van Engelse boekkunst zie Van Buul 2012b, p. 101-103.

<sup>38</sup> R. Roland Holst 1895a.

<sup>39</sup> Tanio 1901b, p. 3. Zie hierover ook Kemperink 2001, p. 129: ‘*Grof* wordt [in het fin de siècle] omgemunt tot *krachtig* en *gezond*; *primitief* wordt getransformeerd tot *onbedorven* en *zuiver*.’

<sup>40</sup> Over deze stigmatisering zie ook Krul 2012, p. 144-145.

<sup>41</sup> Van Capelleveen 2012, p. 202 wijst erop dat er in Nederland in vergelijking met omringende landen relatief veel aandacht was voor Shannon en Ricketts en dat zich alleen in Nederland een stadium heeft voorgedaan waarin Ricketts een voorbeeldfunctie vervulde in de boekverzorging, alvorens William Morris die functie definitief van hem overnam.

<sup>42</sup> De Vries 1907b en De Vries 1908.

<sup>43</sup> De Vries 1907a. Hetzelfde wordt betoogd in De Vries 1907b.

Jan Willem Enschedé, wiens familiebedrijf onder andere Cranes *Kunst en samenleving* drukte, stelde in 1907 dat het esthetische effect van een drukwerk ‘afhankelijk [is] van het papier, de inktgeving, de verhoudingen en de zetwijs. Daarbij en dat vooral van de letter’, en dat men dat van Morris had kunnen leren.<sup>44</sup> Aan die letter, de typografie, moest volgens Enschedé in Nederland dringend aandacht worden besteed. Morris’ ontwerpen moesten daarbij niet klakkeloos worden nagevolgd, maar men moest naar diens voorbeeld zelf op zoek gaan naar een moderne Nederlandse typografie. Volgens De Vries moesten boekverzorgers slechts trachten Morris’ beginselen na te gaan en daarvan ‘profijt trekken in eigen arbeid’.<sup>45</sup> Kalf stelde eveneens dat ‘de kennismaking met het streven van een man, die een zoo frisschen kijk had op de typografie, allicht veel nut [kan] stichten’, maar ‘dat de drukken van Morris zelf ten slotte meer waarde hebben als aansporing dan als voorbeeld.’<sup>46</sup> Zoals we zullen zien, werd vanaf 1903 in Nederland werk gemaakt van die typografie. De totale decoratieve bladvulling zoals in de Kelmscott-uitgaven is nagestreefd en de nadruk op de versiering zoals Crane propageerde, werden echter niet langer navolgenswaardig geacht. Boeken die op dat moment in het spoor van Morris nog rijk gedecoreerd werden, zoals bijvoorbeeld de *Gysbreght*-uitgave van Antoon Derkinderen, die in 1901 voltooid werd, werden door sommigen in typografische opzicht al achterhaald gevonden.<sup>47</sup>

### 1.3 Creatieve receptie

Door tentoonstellingen, vertalingen en nieuwe uitgaven te bespreken, zetten een aantal belangrijke critici het prerafaëlitisme in de jaren negentig op de kaart als voorbeeld voor de Nederlandse boekkunst. Marius bijvoorbeeld sprak de hoop uit dat wanneer Nederlandse boekverzorgers een voorbeeld zouden nemen aan Engeland ‘het hopelooze zoeken en tasten van onze jongsten [...] eens tot iets bestendigs [zou] worden.’<sup>48</sup> Dit soort oproepen bleef niet ongehoord. In de jaren 1890-1910 beleefde de Nederlandse boekkunst een grote opleving, die mede door de kennismaking met Engelse voorbeelden op gang kwam. De kennismaking met de prentenboeken en theoretische geschriften van Crane viel vrijwel samen met de eerste manifestaties van de Nederlandse Nieuwe Kunst, die nog een extra impuls kreeg toen rond het midden van de jaren negentig ook de boekverzorgingsprincipes en ontwerpen van Morris, Ricketts en Shannon hun weg naar Nederland vonden. Critici als Marius en Walenkamp constateerden begin twintigste eeuw dat het belang van een mooie drukkunst en van stijlvolle decoratie inmiddels weer werd onderkend en dat er in navolging van Morris, Crane en Burne-Jones in eigen land ‘schoone pogingen’ tot verbetering van die boekdrukunst werden gedaan.<sup>49</sup> Ook veel boek- en kunsthistorici na hen hebben in verband met de herleving van de boekkunst in de jaren rond 1900 op het verband met de Engelse boekvernieuwing gewezen.<sup>50</sup> Die Engelse interferenties hadden in iedere fase in de ontwikkeling van de boekverzorging in het fin de siècle een eigen karakter.

<sup>44</sup> Enschedé 1907, p. 246.

<sup>45</sup> De Vries 1907b, p. 128.

<sup>46</sup> Kalf 1907.

<sup>47</sup> Zie Braches 1973, p. 193 en Tibbe 2002.

<sup>48</sup> Marius 1895a.

<sup>49</sup> Walenkamp 1902. Zie ook Marius 1903, p. 440 en Modderman 1908, eerste pagina van ‘Een woord vooraf’.

<sup>50</sup> Zie bijvoorbeeld Gans 1966, Braches 1973, Spaanstra-Polak 2004 en Van Capelleveen 2012.

Vanaf het begin van de jaren negentig is de voorbeeldfunctie van de Kelmscott-uitgaven en boekverzorgingsprincipes van Morris her en der terug te zien in de stijl en de werkwijze van enkele Nederlandse boekverzorgeren. Van directe overname van de uiterlijke kenmerken van Morris' Kelmscott-uitgaven is echter zelden sprake geweest. Een uitzondering vormen enkele ontwerpen van J.G. Veldheer, een kunstenaar die zeer begaan was met de toekomst van het schone boek en al in 1898 aan Antoon Derkinderen voorstelde een eigen drukpers te beginnen om, naar het voorbeeld van Morris, het gehele boekdrukproces zelf te leiden.<sup>51</sup> Twee van zijn houtsneden lijken sterk op het voorbeeld van Morris terug te gaan. De houtsnede *Keukenhof* uit het tijdschrift *Woord en Beeld* (1896) vertoont overeenkomsten met de opzet van de versieringen in Morris' *News from Nowhere* (afbeelding 20, 21): de voorstelling is met zwarte lijnen op een witte ondergrond weergegeven en omkaderd door een lijst met witte bloemen op een donkere achtergrond.<sup>52</sup> Ook de door Veldheer samen met W.O.J. Nieuwenkamp ontworpen titel- en beginpagina van het boek *Oude steden aan de zuidoostzee* (1897) doet door het zwarte decoratieve kader denken aan de Kelmscott-edities (afbeelding 22).<sup>53</sup> Wat Veldheer aantrok in de boekuitgaven van Morris, zo schrijft hij zelf, waren de 'solide bouw' en de 'voornaam letter' die bij de versiering aansluit, waardoor die boeken rust uitstralen. Hij prijst het geheel van twee open pagina's, het contrast tussen wit en zwart, en het gebruik van de houtsnede.<sup>54</sup> Die laatste vormgevingsprincipes liggen ook aan zijn eigen ontwerpen ten grondslag.

De vormvernieuwingen die Crane in zijn boekontwerpen doorvoerde en in beschouwingen bepleitte waren in Nederland (via Brussel en de tentoonstelling van Loffelt) eerder bekend en wijd verspreid dan Morris' boekontwerpen, en zijn in de jaren negentig frequenter in Nederlandse boekuitgaven terug te zien. De uitvoering van de Nederlandse vertaling van Cranes *Claims of Decorative Art* was een van de eerste projecten die vervaardigd werden in aansluiting op de nieuw geformuleerde boekverzorgingsprincipes in dit werk (afbeelding 23). Voor zijn ontwerp nam Dijsselhof de lay-out met de kopstukken in de vorm van houtsneden over van de Engelse uitgave – al oriënteerde hij zich hiervoor ook op Japanse en middeleeuwse houtsnijkunst<sup>55</sup> – en voor de illustraties liet hij zich door volkskunst inspireren, een werkwijze waar Crane ook voor pleitte.<sup>56</sup> Het prerafaëlitisch ideaal van het samengaan van kunst en ambacht en van vorm en inhoud is in deze uitgave nagestreefd, met goed resultaat, zo vonden de critici.<sup>57</sup> Naar de eisen van Veth kwam in de Nederlandse uitgave ten opzichte van de Engelse (en de Engelse voorschriften) meer nadruk te liggen op de kwaliteit van het materiaal (goed papier en goed leer voor de band) en getuigt het

<sup>51</sup> Het plan is nooit verwezenlijkt. Zie hiervoor ook hoofdstuk 8.

<sup>52</sup> Zie voor een afbeelding Braches 1973, nr. 960400.

<sup>53</sup> Zie voor een afbeelding van dit ontwerp Veldheer 1907. Hierin laat Veldheer zich vol lof uit over Morris' boekontwerpen.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>55</sup> Zie Braches 1973, p. 79.

<sup>56</sup> Zie hierover Braches 1973, p. 290. Over Dijsselhofs ontwerp is daarnaast geschreven door o.a. Tibbe 1993 en Brentjens 2002, p. 97-104.

<sup>57</sup> Zie bijvoorbeeld Wibaut 1894 en Van der Goes 1895a, p. 282-283.

bandontwerp van materieel rationalistische principes (de functie van de boekband wordt uitgedrukt in de versiering).<sup>58</sup>

Interferentie van Cranes boekontwerpen is ook terug te zien in enkele ontwerpen van Nederlandse prentenboeken. Zo zijn in het boek *Kijkjes in de plantenwereld* (1893), geschreven door Emilie Knappert en versierd en geïllustreerd door L.W.R. Wenkebach, de titelpagina, het lettertype van de titel en de illustraties buiten de tekst gebaseerd op Cranes populaire prentenboek *Flora's Feast, a Masque of Flowers* (1889) (afbeelding 24, 25).<sup>59</sup> Het lettertype is duidelijk van de titelpagina van *Flora's Feast* afgeleid, evenals de florale motieven rondom de letters en de vormgeving van het gehele titelblad.<sup>60</sup> Ook de zes grote kleurenillustraties van bloemen buiten de tekst doen sterk aan de bloemenmensen in *Flora's Feast* denken – de klaprozen en de boterbloemen zijn bijna exact naar Cranes illustraties gekopieerd. Volgens Veth wedijveren deze 'in voortreffelijkheid van uitvoering met het Engelsch model'. Hij vindt dit 'reden tot groote verheuging', ook al volgt Wenkebach het Engelse origineel volgens hem wel zeer getrouw.<sup>61</sup>

Andere interferenties van Cranes decoratiestijl vinden we in de ontwerpen van sprookjesboeken. Zo koos Theodoor van Hoytema voor zijn uitgave van *Het leelijke jonge eendje* (1893) voor het gebruik van omkaderde, rechthoekige tekstvakken in de tekeningen, zoals ook Crane in *Queen Summer* en andere prentenboeken had gedaan (afbeelding 26, 27).<sup>62</sup> Het sprookjesboek *De schoone slaapster in het bosch* (1898)<sup>63</sup>, ontworpen door de graficus en architect Johann Georg van Caspel werd ook door contemporaine critici met het werk van Crane in verband gebracht vanwege de grote kleurenplaten buiten de tekst, en wellicht ook vanwege het feit dat Crane zelf eveneens een prentenboek over de *Sleeping Beauty* (ca. 1876) maakte (afbeelding 28).<sup>64</sup> In 1906 en 1907 verzorgde ook Wilhelmina (Willy) Drupsteen<sup>65</sup> twee sprookjesboeken in Engelse stijl: *Sneeuwwitje* (1906) en *Asschepoester* (1907) (afbeelding 29).<sup>66</sup> De gelijkenis met het werk van Crane, die ook door recensenten opgemerkt werd,<sup>67</sup> zit vooral in het kleurgebruik, de haardracht en gedecoreerde jurken van de vrouwen, en in de stiling van lelies, rozen en plantenmotieven.<sup>68</sup>

<sup>58</sup> Over de verschillen in overtuigingen tussen Cranes beschouwingen en de boekverzorgingsprincipes die in Nederland werden geformuleerd met betrekking tot de (ambachtelijke) uitvoering en het materiaal (in de eerste plaats door Veth), zie Braches 1973, p. 70 en p. 81-82.

<sup>59</sup> Knappert & Wenkebach 1893.

<sup>60</sup> Zie hierover ook Bank & Van Buuren 1999, p. 67.

<sup>61</sup> Veth 1905a [1893], p. 69-72. Citaat op p. 72.

<sup>62</sup> Leuvelink 1992, p. 61-64 wijst ook op de overeenkomst in de aandacht voor kleur, vorm en omtreklijnen. Naar aanleiding van de Engelse uitgave van *The Ugly Duckling* werd in *The Studio* bericht dat ook Nederland nu begonnen was met de navolging en imitatie van het prerafaëlisme. Zie *The Studio* van 1895, p. XXXI-XXXIII. Zie ook Leuvelink 1993, p. 31. Over Van Hoytema zie verder Boot e.a. 1999. Op p. 65-66 wordt de invloed van Crane genoemd.

<sup>63</sup> Dit prentenboek is digitaal te bekijken op de website Het Geheugen van Nederland. Op het verband met Engelse boekontwerpen wijst ook De Bodt 2003, p. 43.

<sup>64</sup> Zie *De Kroniek* 1898, p. 391 en Gerhard 1905, p. 157. Van Caspels kleurgebruik is echter minder fel en de decoraties minder overdadig dan bij Crane, wat mede bepaald kan zijn door Van Caspels Franse oriëntatie. Over Van Caspel zie Van Dam & Reinders 1990.

<sup>65</sup> Deze illustratrice is vooral bekend van het affiche dat zij ontwierp voor de tentoonstelling *De vrouw 1813-1913*. Zie Groot 2007, p. 117.

<sup>66</sup> De tekst is geschreven door G. van der Hoeven. Zie Van der Hoeven 1906 en 1907. *Sneeuwwitje* verscheen ook in het Engels. Voor afbeeldingen zie Groot 2007, p. 301-302.

<sup>67</sup> Bijvoorbeeld in Anoniem 1907a.

<sup>68</sup> Zie over de receptie van Drupsteens ontwerpen De Bodt 2003, p. 43.

Van navolging van de door Veth geïntroduceerde kunstenaars Shannon en Ricketts was in de jaren negentig – afgezien van een paar gevallen van imitatie van specifieke boekbanden van Ricketts<sup>69</sup> en de interferenties in het werk van Roland Holst die in het vorige hoofdstuk zijn beschreven – vooral sprake met betrekking tot de plannen voor de uitgave van kunsttijdschriften. Zo werd in 1894 het plan gesmeed om naar het voorbeeld van *The Dial* een internationale variant (of uitbreiding) van *Van Nu en Straks* te maken, die twee keer per jaar zou verschijnen.<sup>70</sup> De bedoeling was dat Jan Toorop de leiding zou nemen over het geheel en dat Ricketts hem zou bijstaan in het ontwerp van de decoratie.<sup>71</sup> Het plan is echter nooit tot uitvoering gekomen. Wel uitgegeven is het kunsttijdschrift *The Pageant* (1896-1897), een initiatief van Shannon en Gleeson White, dat vervaardigd werd in samenwerking met de Nederlanders Leo Simons en J. T. Grein, beiden verbonden aan de Londense uitgeverijfirma Henry & Co.<sup>72</sup> Het was een commerciële uitgave dan *The Dial*: het blad had een grotere oplage, was goedkoper, en in plaats van houtsneden, etsen of lithografieën waren de in het blad afgebeelde (veelal prerafaëlitische) kunstwerken fotomechanisch gereproduceerd. Voor Veth deed *The Pageant* daardoor sterk onder voor *The Dial*.<sup>73</sup> Het is een bekende paradox van de gemeenschapskunstenaars: ze wilden ambachtelijk geproduceerde kunst, maar deze bleef voor het grote publiek onbetaalbaar. Wanneer industriële middelen werden aangewend om die kunst toch voor een breder publiek toegankelijk te maken, wat ook deel was van het ideaal, konden de kunstenaars dat zelf niet meer waarderen.

In de jaren negentig lag de nadruk in de kritische en creatieve receptie op de Engelse vernieuwingen op het gebied van versiering en illustratie, maar vond het ‘typografisch avontuur’ van Morris nog geen navolging. Dat veranderde in 1903, toen vijf beschouwingen van Morris in een Nederlandse uitgave werden gepubliceerd onder de titel *Kunst en Maatschappij*,<sup>74</sup> waarvan de uiterlijke verzorging via Richard Roland Holst in handen kwam van de jonge ontwerper S.H. de Roos (afbeelding 30).<sup>75</sup>

Het uitgangspunt van De Roos werd gevormd door Morris’ principe dat een boek geen opeenstapeling moet zijn van componenten die alle afzonderlijk mooi zijn, maar dat alle elementen samen een geheel moeten vormen. Net als Morris had hij daarbij niet alleen aandacht voor decoratie, maar ook voor typografie. De uitwerking van die principes is bij De Roos echter heel anders dan bij Morris. Hij ontwikkelde een eigentijdse stijl die in niets lijkt op Morris’ Kelmscott-uitgaven en die getuigt van een brede internationale oriëntatie.<sup>76</sup> Hij

<sup>69</sup> Zie hierover Van Capelleveen 2000, p. 20-21.

<sup>70</sup> Zie hierover Spaanstra-Polak 2004, p. 291. In *Propria Cures* is het tijdschrift ‘een veeltalige Dial’ genoemd. Zie Anoniem 1894a.

<sup>71</sup> Lodewijk van Deyssel hielp Toorop met de samenstelling van de internationale redactie. Zie Spaanstra-Polak 2004, p. 291 en Prick 2003, p. 384.

<sup>72</sup> Zie Grein in Van Suchtelen e.a. 1933, p. 92. Naar eigen zeggen was Simons in het bijzonder verantwoordelijk voor de literaire bijdragen. Zie Simons 1896, p. 117.

<sup>73</sup> Veth 1896a. Voor een reactie van Simons zie Simons 1896, p. 117.

<sup>74</sup> Morris 1903. De vertaalster, Magdalena Hugenholtz-Zeeven, selecteerde voor deze vertaling vijf lezingen uit de periode 1882-1886, waarin twee belangrijke punten uit Morris’ gedachtegoed centraal staan: het idee dat het commercialisme inferieure producten genereert, en het idee dat kunst en ambacht weer één moeten worden, en handenarbeid weer prettig moet worden om te doen. Voor recensies zie bijvoorbeeld Greve 1903, Anoniem 1903, Steenhoff 1904 en Anoniem 1905.

<sup>75</sup> Volgens Hubregtse 2003, p. 49 raadde Roland Holst de uitgever Soep aan om De Roos te vragen.

<sup>76</sup> Zie Van Capelleveen 2012, p. 203.



koos voor *Kunst en Maatschappij* de door Enschedé gepropageerde Grasset-letter, die aansluit bij de rechthoekige vormgeving van de bladzijden, waarin de lege witte ruimten ook een decoratieve functie hebben.<sup>77</sup> Hij gebruikte geen bladvullende decoraties zoals in de Kelmscott-uitgaven, maar subtiele en spaarzame ornamenten in de vorm van kruisjes. Bovendien werd *Kunst en Maatschappij* machinaal geproduceerd en was de ontwerper, De Roos, niet de uitgever, wat evenmin in overeenstemming was met Morris' ideaal. Met het oog op de aansluiting bij de moderne tijd werd dit door de Nederlandse recensenten echter niet bezwaarlijk gevonden.<sup>78</sup>

Het principe dat de ontwerper van een boek ook de uitvoerder moest zijn – een principe dat een aantal Nederlanders wel met Morris deelde maar dat vooralsnog niet tot concrete uitwerking had geleid<sup>79</sup> – werd pas leidend rond 1910, toen de private press-gedachte langzaam doordrong in Nederland.<sup>80</sup> In lijn met de private press-gedachte ontwierp De Roos in 1912 een eigen lettertype: de Hollandsche Mediaeval. Het was het eerste moderne Nederlandse lettertype, dat in overeenstemming met Morris' oriëntatie op de middeleeuwen geïnspireerd was op oude (in het geval van de Hollandsche Mediaeval vroegrenaissancistische Venetiaanse) lettertypen. In 1926 startte De Roos ten slotte zijn eigen Heuvelpers, waarop hij het principe van ambachtelijkheid nastreefde. Hij drukte daarop vier teksten, waaronder de poëtische tekst *Hand and soul* (1929) van Rossetti, wiens werk rond 1910 de belangstelling wekte van een nieuwe generatie Nederlandse dichters (afbeelding 31). Bij de formulering van de uitgangspunten van De Heuvelpers<sup>81</sup> dienden latere Engelse private presses (zoals The Doves Press van de Londense drukker en boekbinder Thomas James Cobden-Sanderson en de Arts and Crafts-voorman Emery Walker) De Roos echter meer tot voorbeeld dan Morris' Kelmscott Press. Die moderne private presses richtten zich vooral op de typografie en zochten niet langer zoals Morris ook in decoratie en illustratie de schoonheid van een boek. De Roos baseerde zich bovendien niet alleen op Engelse voorbeelden. Ook de Amerikaanse en de Duitse boekkunst hadden inmiddels een metamorfose ondergaan en waren voor De Roos eveneens interessante inspiratiebronnen geworden.<sup>82</sup>

Eenzelfde internationale oriëntatie is waar te nemen bij Jan Greshoff, P.N. van Eyck en J.C. Bloem, in 1910 de oprichters van de eerste Nederlandse private press: De Zilverdistel. Ook hier is een verdraagde doorwerking zichtbaar van Morris' aandacht voor typografie en van zijn streven een eenheid te creëren tussen geest en materie.<sup>83</sup> In lijn met de Engelse boekverzorgingsprincipes valt ook hun keuze voor het gebruik van oude Nederlandse lettertypen te verklaren. Bloem zag de Engelse boekkunst ten tijde van de oprichting van De Zilverdistel nog steeds als ideaal. Hij schreef in 1912 dat in Engeland bijna ieder nieuw boek 'een meesterstuk van typographie' is.<sup>84</sup> De Zilverdistel is echter, net als De Heuvelpers,

<sup>77</sup> Zie hierover Braches 1973, p. 380-381 en Hubregtse 2003.

<sup>78</sup> Zie bijvoorbeeld Anoniem 1903.

<sup>79</sup> Denk aan het genoemde voorbeeld van Veldheer, en zie Van Capelleveen 2012, p. 99 voor een ander mislukt initiatief voor de oprichting van een private press in de jaren negentig.

<sup>80</sup> Over de introductie van de private press-gedachte in Nederland zie Van Capelleveen 2012.

<sup>81</sup> Dat is de *Aankondiging* van de Heuvelpers, die De Roos in 1927 rondstuurde.

<sup>82</sup> Zie Van Capelleveen 2012, p. 203.

<sup>83</sup> Zie Van Halsema 2000, p. 80-82.

<sup>84</sup> Via Slijper 2007, p. 67.

eerder geënt op het voorbeeld van de Engelse boekverzorgers na Morris. De beginselverklaring *Over boekkunst en De Zilverdistel* (1916) lijkt deels een vertaling te zijn van Cobden-Sandersons *The Ideal Book, or Book Beautiful* (1901),<sup>85</sup> en de boeken die bij De Zilverdistel verschenen kunnen als een soort replica's van uitgaven op The Doves Press worden beschouwd. Verder richtten ook deze boekverzorgers hun blik op Duitsland en op andere internationale bronnen. En in tegenstelling tot Morris nam geen van hen illustraties in hun uitgaven op: de decoratie moest bij hen wijken voor de 'zuivere typografie'. De band met het Victoriaanse Engelse voorbeeld werd dus langzaamaan steeds losser. Dat lag anders bij de dichters die rond 1910 debuteerden, voor wie het prerafaëlisme opnieuw een functie ging vervullen.

## 2. Literaire receptie rond 1910

Ten tijde van de oprichting van de eerste Nederlandse private press in 1910 debuteerde ook een nieuwe generatie dichters (waarvan sommigen ook bij De Zilverdistel betrokken waren), bestaande uit J.C. Bloem, P.N. van Eyck, Adriaan Roland Holst en Geerten Gossaert (pseudoniem van F.C. Gerretson). Algemeen gezegd wordt hun poëzie gekenmerkt door verbeelding en verlangen. Deze dichters trachtten hun zoektocht naar geluk, die loopt via de verbeelding, de droom en het bovenaardse, tot uitdrukking te brengen door gebruik te maken van traditionele vormen. Hun poëzieopvattingen vinden hun oorsprong bij de ideële dichters van negentig zoals van Verwey, Van Eeden en Boutens.<sup>86</sup>

In literatuurgeschiedenissen staan Roland Holst, Van Eyck, Bloem en Gossaert te boek als de 'generatie van 1910', maar er bestaat discussie over de vraag of deze groep dichters daadwerkelijk als generatie kan worden aangemerkt.<sup>87</sup> Wat opvalt in het licht van deze vraag naar de eenheid of verscheidenheid van deze groep is dat de manier waarop deze dichters het prerafaëlisme recipieerden overeenkomsten vertoont. Er zou zelfs van een receptienetwerk kunnen worden gesproken, van een groep dichters die onderling informatie uitwisselden en (Engelse) inspiratiebronnen van elkaar overnamen ten gunste van een gemeenschappelijk doel: een poëzie creëren die het verlangen naar het bovenaardse tot uitdrukking brengt in een taal en een vorm die aansluit bij de traditie. Het blootleggen van de onderlinge overeenkomsten en verschillen in hun receptie van het prerafaëlisme en in de functies die de prerafaëlitische poëzie en kunst rond 1910 in hun werk vervulde, kan bijdragen aan de literairhistorische situering van deze groep dichters en nieuw licht werpen op elementen die hen binden of juist van elkaar onderscheiden.

### 2.1 Adriaan Roland Holst

Toen Adriaan Roland Holst in 1911 debuteerde, maakte de kennis van het prerafaëlisme al geruime tijd deel uit van het Nederlandse culturele repertoire. Het was voor hem dan ook eenvoudig om in contact te komen met het werk van Rossetti, dat van alle prerafaëlitische

<sup>85</sup> Volgens Van Capelleveen 2012, p. 201. Zie over De Zilverdistel ook Van Capelleveen & De Wolf 2011, p. 44-71.

<sup>86</sup> Zie hierover Anbeek 1999, p. 102.

<sup>87</sup> Zie Van den Akker & Dorleijn 2004 en Vandevoorde 2010.

literatuur zijn voornaamste interesse had. Roland Holst bewonderde Boutens en zal diens Rossetti-vertalingen hebben gekend (zie hoofdstuk 7).<sup>88</sup> Ook via zijn tante en oom, Henriette en Richard Roland Holst, zal hij kennis hebben genomen van de prerafaëlitische kunst en literatuur.<sup>89</sup> Tijdens zijn studie Keltische talen in Oxford van 1908 tot 1911 las hij bovendien geregeld in Rossetti's dichtwerk, dat net als het werk van W.B. Yeats een prominente plaats ging innemen in zijn werk en denken.<sup>90</sup>

In Roland Holsts debuutbundel *Verzen* (1911) vinden we sporen van de Engelse 'atmosfeer' waarin deze tot stand is gekomen. Interferenties met Rossetti's werk tonen zich bijvoorbeeld in de regel 'Misschien is wel het leven als een kind', die herinnert aan 'Today Death seems to me an infant child' uit Rossetti's sonnet 'Newborn Death', dat in 1905 door Boutens is vertaald.<sup>91</sup> Zelf gaf Roland Holst te kennen dat het sonnet 'Twee mensen lopen zwigend door een woud' 'sterk en ook direct onder Rossetti-achtige invloed staat'.<sup>92</sup> Die invloed zou betrekking kunnen hebben op de mystieke sfeer van het gedicht, dat het verlangen naar een transcendente werkelijkheid en een ideale liefde oproept. Dirk Coster en Albert Verwey, die *Verzen* recenseerden, hadden door dit soort interferenties twijfels over de oorspronkelijkheid van sommige gedichten in de bundel.<sup>93</sup> Roland Holst zelf vond echter dat overeenkomsten met ander werk niet als tekenen van een gebrek aan oorspronkelijkheid opgevat moesten worden, maar juist als bewuste verwijzingen. Openlijke associatie met grote voorbeelden zoals Rossetti droeg voor hem bij aan de vorming van zijn literaire identiteit. Door in gedichten te alluderen op zijn (Engelse) voorbeelden schiep hij zelf een internationale literaire context waarbinnen hij wilde dat zijn poëzie gelezen en geplaatst werd.

Ook later in zijn dichterscarrière heeft Roland Holst zich met het werk van Rossetti beziggehouden. 'Om de muze te lokken'<sup>94</sup> vertaalde hij in de periode 1920-1936 zeven sonnetten van Rossetti, die hij publiceerde in toonaangevende periodieken als *De Gids* en *Eerts*.<sup>95</sup> De vertaalde gedichten zijn op één na allemaal afkomstig uit de sonnettencyclus *The House of Life*. Dat is een heel selectieve keuze. Wat Roland Holst zo aantrok in die sonnetten blijkt enigszins uit zijn metaforische essay 'Morris en Rossetti' uit 1938.<sup>96</sup> De titel van Rossetti's cyclus, 'The House of Life', wordt daarin uitgelegd als de benaming voor een soort 'voormenselijke' staat, waar een dichter inspiratie vandaan kan halen en waar hij de kern van het bestaan kan bereiken. Dat 'huis', die vage plek tussen leven en dood, weg van de maatschappij, wordt bewoond door de dichters die Roland Holst bewonderde en daar was zijn dichterlijke inspiratie het grootst:

<sup>88</sup> Zie Rossetti 1906 en Boutens 1912, p. 65-66 en p. 157-183.

<sup>89</sup> Zie de correspondentie van de drie familieleden in Roland Holst 1990.

<sup>90</sup> Over de receptie van Yeats bij Roland Holst zie Supheert 1995.

<sup>91</sup> Deze overeenkomst is ook opgemerkt door Van der Vegt 2000, p. 127.

<sup>92</sup> A. Roland Holst 1990, p. 89. Brief 33-A, 22 februari 1912. Voor het gedicht zie A. Roland Holst 1981, p. 37.

<sup>93</sup> Via Van der Vegt 2000, p. 127.

<sup>94</sup> Volgens Van der Vegt 2000, p. 289.

<sup>95</sup> Twee vertalingen, 'Drempels van herdenken' en 'Slaaploze dromen' stammen uit 1920. De overige vijf zijn gemaakt in 1929 ('Liefde's aanblik'), 1930 ('Vergeefse deugden'), 1934 ('Vergeefs besef'), 1935 ('Bij 'The Wine of Circe') en 1936 ('Overweer inbegrepen'). Ze staan bijeen in A. Roland Holst 1981, p. 1260-1261 en 1267-1271. In dezelfde periode vertaalde Roland Holst ook twee gedichten van Christina Rossetti.

<sup>96</sup> A. Roland Holst 1938, p. 16-18.

Mij viel daar [...] van den helderen dood het zingen weer in, zooals ik het eenmaal, en ver van sterven, wel gehoord had in de natuur, als in gouden stille uren het peinzen werd herleid en opgeheven tot een welhaast voormenschelijke vereenzelviging met de elementen.<sup>97</sup>

Met die vaag gedefinieerde, inspirerende plek die Roland Holst naar Rossetti het ‘Huis des Levens’ noemde, kunnen ook letterlijk Rossetti’s sonnetten zijn bedoeld. Door Rossetti’s gedichten te lezen, begaf Roland Holst zich op die plek, waar een sfeer van ‘diepe mysterieuze hartstocht’ heerste.<sup>98</sup> Door gedichten uit ‘The House of Life’ te vertalen, vereenzelvigde hij zich als dichter als het ware met Rossetti’s poëzie, waarmee hij vervolgens zijn eigen werk kon voeden. Daarnaast was het vertalen natuurlijk ook een manier om zijn naam te verbinden aan internationale grootheden en zich op die manier te positioneren. Bovendien ondersteunen de vertalingen de thematiek van verlangen naar een bovenaards ideaal zoals die spreekt uit Roland Holsts eigen poëzie.

## 2.2 Geerten Gossaert

Geerten Gossaert publiceerde in 1911 zijn eerste en enige poëziebundel, *Experimenten*, die vaak herdrukt en met nieuwe gedichten aangevuld is. In deze poëzie komt steeds een tegenstelling tot uitdrukking tussen de aardse werkelijkheid en het verlangen naar bovenaardse harmonie. In 1911 schreef Gossaert ook een essay over Swinburne,<sup>99</sup> dat gelezen kan worden als een poëtisch manifest waarin hij pleitte voor vastere vormen en bekende, klassieke beelden, en voor het werken in lijn van de traditie, kortom voor retoriek.<sup>100</sup> Hij verwierp het vrije vers en legde grote nadruk op de technische kant van het gedicht. In dat opzicht diende Swinburnes ‘feilloos ritmisch meesterschap’ hem tot voorbeeld.<sup>101</sup>

Gossaert prijst in zijn essay vooral de vorm van Swinburnes poëzie: de overname van traditioneel Griekse vormen, de ‘exuberante dictie’, de alliteratie en de ‘nooit geëvenaarde metrische inventie’, die volgens Gossaert in de bundel *Songs before Sunrise* (1871) het rijkste was.<sup>102</sup> Het ‘welbegrepen en zuiver gebruik van klassieke beelden’ sprak hem evenzeer aan, omdat Swinburne hier putte uit de traditie. In het bijzonder boeiden hem ook de zeegedichten uit de tweede serie *Poems and Ballads* (1878).<sup>103</sup> Bij de gedichten met een amorele en areligieuze inhoud – juist de *Songs before Sunrise* bestempelde hij als ‘bandeloos’ en vond hij arm aan idee en sentiment – stelde hij daarentegen vraagtekens, maar de formele kwaliteiten hieven de inhoudelijke tekortkomingen voor hem op. In dit opzicht doet zijn receptie van Swinburne sterk denken aan die van de recipiënten voor Tachtig, Pierson en Vosmaer.

Gossaerts bewondering voor Swinburne en de functie die Swinburnes werk is gaan vervullen in de ontwikkeling van diens eigen poëzie komt helder tot uiting in het gedicht ‘In Obitum Charles Algernon Swinburne’ dat Gossaert in 1909 schreef naar aanleiding van Swinburnes overlijden:

<sup>97</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>98</sup> A. Roland Holst 1990, p. 183. Brief 92-A, 30 september 1920.

<sup>99</sup> Gossaert 1911.

<sup>100</sup> De korte discussie die tussen Verwey, Gossaert, Bloem en Van Eyck gevoerd werd over dit thema staat te boek als het ‘retoriekdebat’. Zie hierover Anbeek 1999, p. 102-103 en Slijper 2007, p. 79-89.

<sup>101</sup> Gerretson 1973, p. 181 [= Gossaert 1911].

<sup>102</sup> Zie hierover ook Bakker 1983, p. 57.

<sup>103</sup> Sicking 1983 gaat aan de hand van dit essay nader in op de poëtische verwantschap tussen Gossaert en Swinburne.

## In Obitum Charles Algernon Swinburne

De noordzee geeselt de flanken  
 Der aarde en de bruisende brand  
 Der baren beukt op de banken,  
 De borst van het dorstende strand;  
 De sporen van 't luchtige schrijden  
 Der vluchtige voeten besproeit  
 Met lichtend schuim het getijde  
 Dat vloeit. –

Geenzijds van de flitsende luister  
 Der reve die breekt op de ree,  
 Speelt, souverain van het duister  
 Onmeetlijk domein van de zee, -  
 In den droom van zijn hartstocht bedolven, -  
 De wind, die ruischt door het ruim,  
 Met de eeuwige bloesem der golven,  
 Het schuim. –

Maar allengs, bij 't verglijden der uren,  
 Verstilt het geweld van den wind;  
 Aan den hemel verdooven de vuren;  
 En de mist, die te dalen begint,  
 Legt langzaam en loom zich te rusten  
 Op 't leger der kalmende kil,  
 En de branding, die bruist om de kusten,  
 Zwijgt stil...:

En alleen, door de vochtige kilte  
 Der nevelomsluierde nacht,  
 Koraal met de stem van de stilte,  
 Ruischt uit de melodische klacht  
 Der golven, tot de streken  
 Des winds, door de windlooze sfeer,  
 Om de stam van haar stem die zal spreken  
 Níet méer. –

Noot: \*) 'terwijl Swinburne stierf, nam de hevige wind allengs af, om na zijn verscheiden over te gaan in een volkomen windstilte, die verscheidene uren aanhield.' Daily Mail.<sup>104</sup>

In de noot bij het gedicht wordt een citaat uit een Engelse krant gegeven waarin het overlijden van Swinburne wordt gesymboliseerd aan de hand van een natuurverschijnsel. In het gedicht van Gossaert is dat ook het geval: de natuur- is hier een metafoor voor het leven en sterven

<sup>104</sup> 'In Obitum Charles Algernon Swinburne' werd voorgepubliceerd in *De Beweging*, 1909, nr. 2, p. 113-114.

van Swinburne. In de eerste twee strofen wordt het leven van Swinburne gesymboliseerd door de ontstuimige zee en de ruisende wind. In de laatste twee strofen staat een verstilde natuur (een mistig kleed dat zich uitstrekt, windstilte en kalme zee) symbool voor de dood van de dichter. De metaforiek van de zee en de keuze voor woorden als ‘schuim’, ‘hartstocht’, ‘brand’ en ‘vuren’ is niet toevallig: het zijn woorden die tot de kern van Swinburnes poëzie behoren. Specifieke woordovereenkomsten zijn ook te vinden, zoals ‘bloesem der golven,/Het schuim’ en ‘foam-flowers’ (uit ‘A Forsaken Garden’). Daarnaast springen vooral de formele overeenkomsten in het oog: de alliteraties (‘bruisende brand’, ‘vluchtige voeten’, ‘de stam van haar stem’, etc.), de woordherhalingen (‘stil’/’stilte’, ‘kil’/’kilte’, ‘schuim’, ‘wind’) en het anapestische metrum, wat dit gedicht tot een contrafact maakt van Swinburnes gedicht ‘By the North Sea’.<sup>105</sup>

Zowel deze formele overeenkomsten als de thematische interferenties blijven niet beperkt tot dit ene gedicht, maar strekken zich uit over het oeuvre van Gossaert.<sup>106</sup> Gossaert is door Dirk Coster een ‘geniaal imitator’ genoemd van negentiende-eeuwse poëtische vormen.<sup>107</sup> Dat imiteren deed hij ook met de poëtische vormen die hij bij Swinburne vond. Ook al had hij, als christen, niets op met het paganisme van Swinburne – een aspect dat de Tachtigers, waar Gossaert zich tegen afzette,<sup>108</sup> juist wel had aangetrokken – en wees hij diens ‘banaliteiten’ af, hij selecteerde die dichterlijke elementen die hem aanspraken (de zee-thematiek, de alliteraties, woordherhalingen en metra) en integreerde deze in zijn eigen werk. Op die manier functioneerde Swinburnes werk voor hem als voorbeeld van een dichtkunst die aansloot bij de literaire traditie. Door te refereren aan en te alluderen op Swinburnes werk heeft Gossaert zichzelf ook in een (Engelse) traditie geplaatst.

### 2.3 J.C. Bloem

Ook J.C. Bloem had een fascinatie voor Engelse poëzie. Hij was een groot bewonderaar van het negentiende-eeuwse Engeland, dat hij als een verloren paradijs beschouwde waar hij graag via boeken in wegvluchtte.<sup>109</sup> De poëzie van Swinburne, Christina Rossetti en andere Engelse dichters gaf hem een gevoel van extase.<sup>110</sup> Rossetti was volgens hem even groot als Dante en hij zag hem als de grote voorganger van Yeats. Net als Gossaert pleitte hij ervoor om oude vormen opnieuw te bezielen en streefde hij naar retorische poëzie, waarvoor hij ook de Engelse literatuur tot voorbeeld nam.

In een interview uit 1925 zei Bloem dat hij op dat moment nog steeds het meeste voelde voor Engelse dichters, maar voegde daaraan toe: ‘Invloed hebben deze natuurlijk niet meer op mij gehad.’<sup>111</sup> Het is goed mogelijk dat dit een strategische poging is om, uit een

<sup>105</sup> Van Vriesland 1962 en Bakker 1983 wijzen ook op de formele link tussen deze twee gedichten.

<sup>106</sup> Zie voor de invloed van Swinburne op het werk van Gossaert enkele minder recente artikelen: Roels 1964, Postma 1978 en Sicking 1981. Zij hebben onder andere gewezen op de overeenkomst tussen Swinburnes ‘At parting’ uit *Poems and Ballads, second series* en Gossaerts ‘Cadente Lucifero’ (door Postma), en tussen Swinburnes *Madonna mia* uit *Poems and Ballads, first series* en Gossaerts ‘Madeleine la Posticheuse’ (Roels, en ook Van Vriesland 1962, p. 152-159).

<sup>107</sup> Via Postma 1978, p. 260.

<sup>108</sup> Zie Bakker 1983.

<sup>109</sup> Zie Slijper 2007, p. 304-305.

<sup>110</sup> Via Sötemann 1988, p. 130.

<sup>111</sup> Zie Bloem 1995, p. 936.

*anxiety of influence*,<sup>112</sup> iedere vorm van beïnvloeding te verdonkeremen en de eigen oorspronkelijkheid te benadrukken. Dat de lezing van prerafaëlitische poëzie sporen heeft nagelaten in Bloems werk valt in elk geval niet te ontkennen. Zo bespeuren we in het gedicht ‘Het kerkhof aan het meer’ uit de bundel *Media Vita* (1931) een allusie op het sonnet ‘Lovesight’ van Rossetti.<sup>113</sup> Aan de regel ‘The wind of Death’s imperishable wing?’ lijkt Bloem het beeld te hebben ontleend van een rondzwevende dood als een wind:

En als de voorjaarswind de lege kruinen  
Doet beven van de’ onheuchelijken nood  
Tot bloeien boven woekerende puinen,  
Suizelt de onsterfelijke dood.

Interessant is dat Bloems vriend Roland Holst het gedicht waarop hier wordt gealludeerd twee jaar eerder had vertaald en gepubliceerd in de Letterkundige almanak *Erts*,<sup>114</sup> waardoor de kennis die Bloem had van dit gedicht via Roland Holsts receptie-activiteit tot stand kan zijn gekomen.

Er zijn nog meer interferenties van Victoriaanse Engelse literatuur te vinden in het werk van Bloem. Hierop is door Sötemann al gewezen.<sup>115</sup> Ik wil hier nog slechts ingaan op een gedicht dat in het licht van de receptie van het prerafaëlitisme direct opvalt, namelijk het in 1912 ontstane ‘Koning Cophetua en het bedelmeisje’.<sup>116</sup> Door de wereldtentoonstelling van 1889 in Parijs was het schilderij *King Cophetua and the Beggar Maid* (1884) (afbeelding 32) van Burne-Jones een van de meest besproken en meest geroemde Engelse schilderijen van de eeuw geworden.<sup>117</sup> Het schilderij is deels gebaseerd op literaire bronnen,<sup>118</sup> en inspireerde omgekeerd ook latere dichters tot het schrijven van gedichten over koning Cophetua.<sup>119</sup> Ook in Nederland verwierf het schilderij bekendheid. Een vriendin van Bloem, Nini Brunt, schreef in 1978: ‘Jacques was een groot bewonderaar van de Prerafaëlieten en hij werd door het schilderij van Burne Jones, waarvan ik een reproductie in mijn kamertje had hangen, tot zijn “Koning Cophetua” geïnspireerd.’<sup>120</sup>

Het traditionele verhaal gaat dat de Afrikaanse koning Cophetua geen belangstelling had voor het vrouwelijke geslacht, tot hij vanuit zijn raam een schaars geklede bedelares zag, waar hij verliefd op werd. In de eerste drie strofen van Bloems gedicht wordt vanuit het perspectief van het bedelmeisje verhaald hoe zij door de koning uitverkoren werd en

<sup>112</sup> Zie hierover Bloom 1974.

<sup>113</sup> Rossetti 1999, p. 277. Zie voor een analyse van deze intertekst Sötemann 1994.

<sup>114</sup> A. Roland Holst, ‘Liefdes aanblik [D.G. Rossetti]’, in: *Erts; Letterkundige almanac*. Amsterdam 1929, p. 55.

<sup>115</sup> Zie Sötemann 1988.

<sup>116</sup> Bloem 1979, p. 45-48. Het gedicht is in 1912 en 1913 voorgepubliceerd en daarna opgenomen in de bundel *Het Verlangen* (1921).

<sup>117</sup> Onder andere Fernand Khnopff schreef een lovende bespreking. Zie hierover Wilton & Upstone 1997, p. 147-149 en vooral Brogniez 2003, p. 128-143.

<sup>118</sup> Het is gebaseerd op het gedicht ‘The Beggar Maid’ van Tennyson, dat weer gebaseerd is op een ballade uit Thomas Percy’s *Reliques of ancient English poetry* (1765).

<sup>119</sup> Bijvoorbeeld de Weense Hugo von Hofmannsthal, de Franse (en door Bloem bewonderde) Henri de Régnier en de Belgische André Fontainas. Over die laatste twee gedichten zie Brogniez 2003, p. 135-137.

<sup>120</sup> Via Bloem 1979, dl. 2, p. 47.

meegenomen werd naar het kasteel.<sup>121</sup> In de volgende strofen wordt de omgang van de koning met het meisje beschreven:

'k Zat hem ter slinkerzijde  
Op 't vreemde en hoge feest,  
Dan schuchtere en dan blijde,  
Als wie zijn vreugde vreest.  
Zijn rechterhand hief zeker  
En trots den zwaren beker;  
Maar hoeveel teerder, weeker  
Lag de andere om mijn leest.

Hij spreidde mij beneden  
De voeten 't zacht tapeet,  
Maar lei niet om mijn leden  
't Scharlaken koningskleed,  
Noch deed aan 't lijf mij vuren  
De vonkende paruren.  
'Niets deed mijn schoon zóó duren  
Als wat mijn armoe sleet.'<sup>122</sup>

In deze strofen is de interferentie van Burne-Jones' schilderij het duidelijkst traceerbaar. Op dat schilderij zit het bedelmeisje eveneens aan de linkerkant van de koning neer, op een bank waarop een kleed gedrapeerd ligt, al zit de koning niet náást haar, maar een trede lager. Hij kijkt naar haar op en heeft zijn arm niet om haar heen geslagen. Hij houdt ook geen beker vast, maar een kroon. Wel heeft het bedelmeisje ook op het schilderij haar oude jurk nog aan en kijkt zij melancholisch voor zich uit. Net als in het gedicht wordt haar armoede extra geaccentueerd door de pracht en praal die om haar is.

Het gedicht ontwikkelt zich vervolgens verder in de tijd. Na het feest begeeft het meisje zich met de koning naar buiten. Daar hoort zij een schipper zingen, wiens lied herinneringen oproept aan haar jeugd. Die herinneringen zijn droevig, maar ook mooi, en het meisje raakt vervuld van heimwee naar haar oude leven. Ook op Burne-Jones' schilderij is in het herfstlandschap op de achtergrond en in de zingende koorknapen op het balkon de thematiek van het verlangen naar wat geweest is te herkennen. Maar in het gedicht is er een uitweg. Terugverlangend naar haar vrijheid sluipt het bedelmeisje de volgende morgen de paleispoorten uit om in de wijde wereld haar geluk te zoeken. In de legende blijven de koning en het bedelmeisje bij elkaar. Door het verhaal deze afwijkende wending te geven en het thema van de onvervulde liefde, het verlangen naar geluk en de zoektocht daarnaar centraal te stellen, lijft Bloem de stof van de legende in zijn eigen oeuvre in. In feite voorziet het schilderij van Burne-Jones hem van een beeld waarmee hij zijn eigen thematiek van het verlangen een nieuwe gestalte kan geven.

<sup>121</sup> Bloems bronnen voor deze legende worden opgesomd in Sötemann 1972, p. 59-60. Hij oppert naast het gedicht van Percy en het schilderij van Burne-Jones ook de mogelijkheid van een Franse bron.

<sup>122</sup> Bloem 1979, dl. 1, p. 65-67.



Wanneer mannen zich aangetrokken voelen tot vrouwen uit lagere klassen wordt dit ook wel het Cophetuacomplex genoemd. Het feit dat Bloem op jonge meisjes van lager stand viel, zou zijn affiniteit met deze legende kunnen verklaren. Maar de Victoriaanse hype rond Koning Cophetua en zijn bedelmeisje, en het feit dat Bloem zich juist voor deze periode in de Engelse cultuurgeschiedenis interesseerde, zal daar zeker ook (of zelfs meer) mee van doen hebben gehad. Het idee dat Bloem met zijn gedicht wilde aansluiten bij de Engelse negentiende-eeuwse traditie wordt versterkt als we de vorm van het gedicht in de analyse betrekken. Deze is namelijk identiek aan de vorm van Swinburnes gedicht 'The Garden of Proserpine' uit *Poems and Ballads* (1866).<sup>123</sup> Hiervan haalt Gossaert een strofe aan in zijn essay over Swinburne, dat een jaar voor Bloem zijn gedicht schreef werd gepubliceerd. Hij noemt 'The Garden of Proserpine' daarin 'Het meest volmaakte staal van dit Swinburnia[an]sch Prerafaëlitisme' vanwege de betoverende melodie.<sup>124</sup> Het gedicht heeft consequent acht regels per strofe, drie versvoeten per regel en het rijmschema ababcccb, wat het gedicht een bijzonder liedkarakter geeft. Bloem worstelde met deze vorm en correspondeerde hierover met Van Eyck, die hem hielp enkele problemen in het metrum op te lossen.<sup>125</sup> Maar waar Van Eyck sommige regels in Bloems gedicht onduidelijk vond, daar vond Bloem die mooi 'Potgieteriaansch gewrongen'. Dit meningsverschil illustreert een verschil in poëtica: Bloem wilde net als Gossaert aansluiten bij een negentiende-eeuwse traditie en gebruikmaken van bestaande vormen om daarin een persoonlijke thematiek tot uitdrukking te brengen, terwijl Van Eyck vernieuwing van het poëtische discours vooropstelde.

#### 2.4 P.N. van Eyck

Waar Bloem zich openlijk afficheerde met de Engelse Victoriaanse kunst, Gossaert Swinburne imiteerde en Roland Holst zich openlijk in de traditie van mystieke, symbolistische dichters als Rossetti en Boutens plaatste om op die manier zijn werk te voeden en zijn literaire identiteit vorm te geven, daar wilde P.N. van Eyck juist afstand nemen van die traditie. Hij profileerde zich als literaire voorhoede die een nieuw en origineler pad zou bewandelen, wat tot gevolg had dat hij ook de Engelse negentiende-eeuwse literatuur niet meer kon omarmen, want die behoorde te zeer tot de oudere generatie dichters waartoe hij bijvoorbeeld de meer dan tien jaar eerder gedebuteerde Boutens rekende. Met hen afrekenen impliceerde ook een afrekening met hun literaire voorbeelden.

Toch koesterde Van Eyck ten tijde van zijn debuut bewondering voor het prerafaëlitisme. In een brief van september 1909 aan Adriaan Roland Holst somt hij een lijstje auteurs op die hij tot zijn 'goden' rekent.<sup>126</sup> Hij noemt dan onder andere Shakespeare, Goethe, George, Plato, Sophocles, Baudelaire, Dante en ook Rossetti. Zijn debuutbundel *De getooide doolhof* (1909) opent bovendien met het gedicht 'I lock my door upon myself'. Deze titel is ontleend aan het gelijknamige schilderij van Fernand Khnopff uit 1891, dat haar titel weer ontleent aan het gedicht 'Who shall deliver me' van Christina Rossetti.<sup>127</sup> Ook had Van Eyck

<sup>123</sup> De vormovereenkomsten zijn geanalyseerd door Strengholt 1983.

<sup>124</sup> Gerretson 1973, p. 195.

<sup>125</sup> Zie Strengholt 1983.

<sup>126</sup> P.N. van Eyck aan A. Roland Holst, september 1909. Via Bakker e.a. 1958.

<sup>127</sup> Over dit gedicht van Van Eyck, zie Bomhoff 1964. Voor het schilderij, zie Treuherz e.a. 2003, p. 125.

ten tijde van zijn debuut als dichter veel gemeen met Boutens. De titel ‘I lock my door upon myself’ doet sterk denken aan de versregel ‘Ik sloot de blinkevenstren van mijn ziel’ uit Boutens’ debuut. Het aantal door Boutens vertaalde en bewonderde auteurs in het rijtje ‘goden’ van Van Eyck is bovendien aanzienlijk.

Drie jaar na zijn debuut zette Van Eyck zich echter fel af tegen de literatuur waar Boutens voor stond. In 1912 pleegde hij ‘vadermoord’ door Boutens’ nieuwste bundel *Carmina* (1912) in een recensie finaal de grond in te boren.<sup>128</sup> Bloem had hem van tevoren nog op het hart gedrukt om toch geen al te ongenueanceerde kritiek te geven. Om enigszins in te spelen op Van Eycks mening, vroeg hij hem: ‘De vertalingen zijn goed, vindt [sic] je niet?’<sup>129</sup> Hij doelt hier op de afdeling met vertalingen in *Carmina*, waarin onder meer gedichten van Rossetti en Baudelaire zijn opgenomen. Van Eyck zal het vermoedelijk met Bloem eens zijn geweest, gezien de aansluiting van Boutens’ vertaalkeuze bij het lijstje bewonderenswaardige dichters dat hij drie jaar eerder nog had samengesteld. Hij verbloemde het feit dat zijn repertoire voor een groot deel met dat van Boutens overeenkwam echter omdat hij zichzelf als avant-gardist wilde voordoen. Hij rept in zijn moordende recensie van *Carmina* dan ook met geen woord over de vertalingen. Dat zwijgen is een profileringsdaad en impliceert geen negatief oordeel. Maar waar zijn ‘generatiegenoten’ wilden aansluiten bij en putten uit de traditie, daar probeerde Van Eyck zich juist van de banden met die traditie te ontdoen. Dat streven heeft zijn receptie van het prerafaëlisme mede bepaald.<sup>130</sup>

### 3. Herfsttij van het prerafaëlisme

Tegelijkertijd met de vernieuwing van de boekkunst en de poëzie, waarbij prerafaëlistische voorbeelden werden ingezet, was er sprake van een toenemende kritiek op het prerafaëlisme. Dat leidde tot een soort tweespalt in de receptie: enerzijds werden bepaalde aspecten van het prerafaëlisme nog steeds positief onthaald en vervulden deze voor sommigen nog een voorbeeldfunctie, anderzijds zorgden allerlei maatschappelijke en culturele ontwikkelingen en opinies ervoor dat er vraagtekens werden geplaatst bij de houdbaarheid van het prerafaëlisme. Deze ambivalentie uit zich in de eerste plaats (en al in de jaren negentig) met betrekking tot de vraag of het prerafaëlisme kenmerken van degeneratie en decadentie vertoonde en zo ja, wat dat betekende voor de waardering van deze Engelse stroming. Ten tweede werd de ambivalente houding ten opzichte van het prerafaëlisme en de Engelse cultuur als geheel in de hand gewerkt door de Britse koloniale politiek in Zuid-Afrika, het uitbreken van de Boerenoorlogen en de reacties van Engelse dichters en kunstenaars daarop. Ten derde was er nog een aantal uiteenlopende factoren die maakten dat men rond de eeuwwende in het bijzonder tegenover Crane en Ruskin een houding aannam die het midden hield tussen kritiek en bewondering.

<sup>128</sup> Van Eyck 1912. Zie hierover Van der Vleuten 1994.

<sup>129</sup> Bloem 1980, p. 113-114.

<sup>130</sup> Zie over de manier waarop ook de receptie van Rossetti door Menno ter Braak en Edgar du Perron verband houdt met hun afrekening met de idealen van Roland Holst en zijn generatie Van Buul 2011a.

### 3.1 Degeneratie en decadentie

Aan het einde van de negentiende eeuw was de overtuiging gemeengoed geworden dat de maatschappij invloed uitoefende op de gedachten en gevoelens van mensen en zodoende op de kunst die zij voortbrachten.<sup>131</sup> Over die maatschappij bestond zoals gezegd grote onvrede: door de industrialisatie was zij verscheurd geraakt en in de ogen van velen verkeerde zij in een staat van verval. Als gevolg van die ontwikkeling meende men dat ook de mensen en de kunst in ontaarde toestand verkeerden. Om uiting te geven aan deze onvrede over de moderne ontwikkelingen werd het discours van degeneratie en decadentie ingezet, waarin negatief geladen termen zoals ‘zwak’, ‘ontaard’, ‘week’, ‘zinnelijk’ en ‘obsceen’ centraal staan. Binnen dat discours werd niet zelden ook de moderne kunst en literatuur met haar individualisme, haar imitatie van de middeleeuwen en haar verheerlijking van het verval besproken en bekritiseerd.<sup>132</sup>

Zo ontkwam ook de prerafaëlitische kunst en literatuur niet aan het stempel van decadent en werd ook deze kunst gezien als ‘besmet’ door de in verval zijnde maatschappij. Vosmaer had Rossetti in 1882 al een ‘niet geheel gezond talent’ genoemd, en Carelsen vond het prerafaëlitisch mediëvalisme ongezond en te ver doorgevoerd. Ook de ‘fleshly poetry’ van Rossetti en Swinburne werd met decadentie in verband gebracht. Een journalist van *De Amsterdammer* merkte in 1894 op dat ‘nog tegenwoordig sommige mensen nu en dan het adjectief pre-Raphaelite gebruiken, wanneer zij bedoelen sensueel of obsceen’. Er werd gesproken van ‘pre-raphaelite nastiness’, en de school werd regelmatig gelijkgesteld aan het als gedegenereerd te boek staande Franse naturalisme.<sup>133</sup> Het etiket van prerafaëlitische ‘aesthete’ moest bovendien eerder negatief dan positief worden geïnterpreteerd.<sup>134</sup> Gerard Brom schreef in 1909:

De Praerafaëlieten stellen op den duur [...] te leur en hebben gelukkig voor de wereld afgedaan, zo gauw ze niet ècht bleken, niet levend uit het geloof, niet herboren in de gemeenschap der heiligen. [...] Dante Gabriël’s vrienden zijn verheven gestemd, maar hun liefde voor de late middeleeuwen zoekt de zachte schemer meer dan de klare geest; hun kunst is het troetelkind van blasés: vreemd, week, stilzinnelijk. Verfijning brengt verzwakking mee: een scherpe punt aan iemands tekenpen zal teerder lijnen trekken, maar ook eerder breken of slijten.<sup>135</sup>

In dit citaat wordt het prerafaëlitisme impliciet met decadentie en verval in verband gebracht, en wordt het als een zwakke kunststroming gepresenteerd. Broms mening werd in Nederland

<sup>131</sup> Veranderingen in maatschappij en kunst werden gezien als het resultaat van een zelfde evolutie. Zie bijvoorbeeld Kemperink 2001, p. 311-320. De evolutiegedachte vinden we ook in het werk van Ruskin, Morris en Crane. Zie hierover bijvoorbeeld Tibbe 2001, p. 224. Voor Ruskins mening hieromtrent zie bijvoorbeeld Ruskin [1910], p. 137-139.

<sup>132</sup> Over degeneratie zie Bank & Van Buuren 1999, p. 568-571; Tollebeek e.a. 2003; Denisoff 2007 en Vermeer 2011, p. 94-96. Over decadentie zie Van Halsema 1994b. Tollebeek 2003, p. 309 stelt dat er een sterke discursieve verwantschap bestaat tussen de termen ‘decadentie’ en ‘degeneratie’. ‘Decadentie’ was een soort *alter ego* van ‘degeneratie’ en in esthetisch vooruitstrevende kringen werd het decadente discours een alternatief voor het degeneratiedenken.

<sup>133</sup> R.A.H. & F.C. Jr. 1894.

<sup>134</sup> Dat blijkt onder andere uit verschillende romans waarin de spot wordt gedreven met esthetische vrouwen en het esthetische circuit in Londen. Zie bijvoorbeeld Lee 1884, Vosmaer 1888 en Couperus 1890.

<sup>135</sup> Brom 1909, p. 8.

echter door velen niet gedeeld. Telkens als een prerafaëliet (of een aspect van het prerafaëlitisme) als decadent of gedegenereerd bestempeld werd, ontstond er discussie over de vraag of die kunstenaar daadwerkelijk dat stempel verdiende en namen veel Nederlanders het voor de prerafaëlieten op.

Een dergelijke discussie werd eerst en vooral uitgelokt door de spraakmakende studie *Entartung* (1892-1893)<sup>136</sup> van de Hongaarse fysicus en cultuurcriticus Max Nordau, waarin een uiterst negatief beeld van het prerafaëlitisme wordt geschetst. Het boek behandelt de verschijningsvormen van de 'ziekte' van het mysticisme in contemporaine kunststromingen en denkrichtingen, zoals het 'wagnerisme', de 'tolstoïanen' en ook het prerafaëlitisme. Nordau zag de prerafaëlitische kunst als een symptoom van de oververmoeide maatschappij: zij was nutteloos en immoreel. Ter illustratie van de zwaktes die volgens Nordau eigen zijn aan de prerafaëlitische kunst analyseert hij het gedicht 'The Blessed Damsel' van Rossetti. Alle aspecten van het gedicht die niet rationeel te verklaren zijn wijst hij als stompzinig van de hand en zijn voor hem tekenen van ontarding. Ook de rest van Rossetti's oeuvre typeert hij als een 'poespas van bovenzinnelijkheid en erotische gedachten, [...] nevelachtig denken en [...] onzinnige verbanden van onsamenhangende voorstellingen.'<sup>137</sup> Swinburne en Morris vindt hij eveneens ontarde dichters, maar zij behoren volgens hem tot de hogere ontarden, terwijl hij Rossetti tot de lagere ontarden, de imbecielen rekent.

Het eerste deel van *Entartung* is direct na verschijning in het Nederlands vertaald.<sup>138</sup> Daarop verschenen zeven recensies van het boek in Nederlandse bladen, die onderling sterk verschillen in omvang, in oordeel en in explicatie van dat oordeel.<sup>139</sup> In geen van de recensies wordt Nordaus theorie echter volledig onderschreven. Vooral Nordaus analyse van 'The Blessed Damsel' maakte heftige reacties los. Zo valt in *De Portefeuille* het volgende scherpe oordeel te lezen:

Als Max Nordau in het tweede deel van zijn werk de kunst der Prerafaëlieten in Engeland zoekt belachelijk te maken, het gedicht van Dante Gabriel Rossetti [sic] *The blessed damsel* met zijn banale opmerkingen – quasi geestig – ontleedt, [...] dan besluit ons bij het lezen van dergelijken 'wetenschappelijke zin', en 'ernstig streven naar juiste gevolgtrekking' [...] een zelfde gevoel van afkeer als ons vervult, wanneer wij een ruwe vuile hand iets heel moois en puurs zien aanraken, of van verontwaardiging, zooals wij gevoelen als een grof beschoeide voet zich achteloos neerzet en een teere bloeiende roos of een lieve-heers-beestje doodtrapt.<sup>140</sup>

De toenmalige generatie critici was opgegroeid met 'The Blessed Damsel', en koesterde het gedicht bijna als een product van eigen bodem. Een raillerende 'wetenschappelijke' analyse loslaten op dit kunststukje maakte het in hun ogen kapot. In een recensie van J.N. Van Hall voor *De Gids* valt een zelfde verontwaardiging over Nordaus analyse van 'The Blessed

<sup>136</sup> Nordau 1892. Over de receptie van *Entartung* in Engeland zie Schweiger 2004.

<sup>137</sup> Nordau 1893, p. 127.

<sup>138</sup> Nordau 1893. Maurits Smit voegde in de Nederlandse versie passages toe over Nederlandse 'ontarde' kunstenaars.

<sup>139</sup> Ik behandel hier alleen de kritieken waarin aandacht wordt besteed aan het prerafaëlitisme. Zie voor een bespreking van alle kritieken Leijnse 1995, p. 154-157.

<sup>140</sup> Van der Meij 1893, p. 110. W.G. van Nouhuys schreef in zijn genuanceerde, maar zeker niet positieve recensie voor *Los en Vast* eenvoudigweg: 'De aanval van Nordau op Rossetti's 'Blessed Damsel' heeft reeds zooveel verontwaardiging gewekt, dat ik daarover zwijgen kan.' Zie Van Nouhuys 1893, p. 128-129.

Damozel' te proeven. Over het slot van het gedicht, dat Nordau belachelijk vindt vanwege de tranen van de jonkvrouw (die immers in de hemel is), schrijft de recensent op cynische toon:

Er zijn 'ontaarden' die dit slot mooi vinden. Dat het geluk van 'the blessed damozel' onvolkomen is zolang haar geliefde het niet met haar deelt, lijkt hun een dichterlijke gedachte, die door Rossetti in volkomen begrijpelijken, maar niettemin diep treffenden vorm wordt uitgedrukt.<sup>141</sup>

Het lijkt erop dat Van Hall hier ook voor zichzelf spreekt. Voor deze doorgaans uiterst milde criticus was Nordaus misslag reden om hem te verbieden nog eens op een toon van gezag over poëzie te spreken.<sup>142</sup>

Ook buiten de discussie over Nordau's *Entartung* om werd betoogd dat prerafaëlitische schilders en schrijvers van het stempel van decadentie en degeneratie gevrijwaard moesten worden. Henriette en Richard Roland Holst refereren in hun biografische schets over Rossetti niet aan het oordeel van Nordau over de dichterschilder, maar hebben daarin wel getracht Rossetti's reputatie te bestendigen en de verdenking van decadentie uit te wissen. Het echtpaar Roland Holst had een voorliefde voor het werk van Rossetti en kon hem om die reden niet zomaar in de ban doen, ook al paste waardering van Rossetti eigenlijk niet in hun socialistische literatuuropvatting: een literatuur die alle banden met de werkelijkheid had verloren en in zichzelf keerde, wezen zij in principe af. Zij losten dit probleem voor zichzelf op door Rossetti's individualisme te verklaren in het licht van de maatschappelijke toestand. Rossetti was volgens hen geen veroorzaker van degeneratie, zoals Nordau betoogde, maar het slachtoffer daarvan: omdat hij leefde 'in het stadium van beginnend verval eener hoog-verfijnde maatschappij' kon hij niet anders dan vluchten in zichzelf en in mystiek, wilde hij goede kunst blijven maken.<sup>143</sup> Volgens Henriette Roland Holst was Rossetti's poëzie tegelijkertijd het hoogtepunt en het begin van verval. Dat betekende dat hij nog net geen decadent te noemen was, wat anderen ook mochten beweren:

Hij zelf, nog geen dekadent, was de vader der dekadenten. Zijn naam wordt thans aangeroepen en de richting van zijn poëzie verheerlijkt, door wie, hem alleen gelijk in zwakheid en onwetendheid van wereld en maatschappij en niets bezittend van zijn diepe moedige zelfkennis, hun onmacht willen verschuilen achter dat hatelijkste aller verval-symptomen: dandysme [sic] in kunst.<sup>144</sup>

Rossetti wordt door Henriette Roland Holst als beter dan de Franstalige dichters Mallarmé, Verlaine en Maeterlinck beschouwd, wier poëzie volgens haar 'giftig' was geworden, terwijl die van Rossetti slechts 'bedwelmend' was.<sup>145</sup> Hoe zeer hij ook leed onder de gedwongen vereenzaming die de maatschappij hem oplegde, de gevoelens die hieruit bij hem ontsprongen, heeft hij volgens Roland Holst 'sterk en zuiver' verbeeld.<sup>146</sup>

<sup>141</sup> Anoniem 1893, p. 373.

<sup>142</sup> Over Van Hall als criticus, zie Aerts 1997, p. 505-509.

<sup>143</sup> H. en R. Roland Holst 1898, p. 290.

<sup>144</sup> Ibidem, p. 313. Zie over de thematiek van decadentie in dit essay ook Van Halsema 1994b.

<sup>145</sup> H. en R. Roland Holst 1898, p. 296.

<sup>146</sup> Ibidem, p. 330.

Ook Marius verdedigde het werk van Rossetti tegenover de critici die het als decadent en ontaard bestempelden. Zij deed dat niet zoals de socialisten door de kenmerken van zijn werk vanuit historisch-materialistisch perspectief te verklaren, maar door Rossetti's egodocumenten te bestuderen om zo zijn persoon te kunnen doorgronden. Ze had de uitgave van Rossetti's dagboeken en brieven gelezen en leidde daaruit af dat de dichter-schilder niet fragiel, nerveus of bloedarm was, maar ook een mannelijke kant had en vol humor, levenslust en werkkraft zat. Zij schreef:

Zij die belang in hem stellen kunnen er op aan, dat hoe meer zij van hem te weten komen [...] hoe meer de mannelijke trekken van zijn karakter naar voren zullen komen en hoe minder er plaats over zal blijven van de notie van een bleeke en bloedarme aesthete, [...].<sup>147</sup>

Marius probeerde dus het beeld van Rossetti als zuiver estheet zoals dat in de jaren tachtig gecreëerd was wat te nuanceren om zo diens reputatie te verbeteren en de associatie met degeneratie uit te wissen.

Op een zelfde inlevende manier schreef Marius over Aubrey Beardsley, een kunstenaar die zowel in Engeland als op het continent sterk met het prerafaëlisme geassocieerd werd en een decadent imago had.<sup>148</sup> Veth introduceerde Beardsleys kunst al in 1893 als een oppervlakkige, uiterlijke kunst die voortkwam uit de inwendige zwakheid van Beardsley als persoon. Beardsleys 'vaardig dandyisme' was volgens hem een 'ziekteverschijnsel'.<sup>149</sup> Zijn analyse van Beardsleys karakter en kunst komt zodoende dicht in de buurt van Nordaus analyse van het prerafaëlisme. Marius probeerde Veths kritiek enigszins te nuanceren in een artikel dat zij in 1898 over Beardsley schreef. Waar Veth het beeld creëerde van Beardsley als een ziekelijke decadent, daar herkende Marius in deze kunstenaar een satiricus en een kenner van zijn tijd die de Engelse maatschappij met verve op de korrel nam. Zij legde het Nederlandse publiek uit dat Beardsleys werk niet tot doel heeft louter een schoonheidservaring op te wekken, maar dat het begrepen en gewaardeerd moet worden als spiegel van de Engelse maatschappij.<sup>150</sup> Volgens haar werkte Beardsley dus niet op deze manier omdat hij het product zou zijn van een zieke maatschappij,<sup>151</sup> maar omdat hij met zijn werk een bepaalde bedoeling had die door grondige bestudering zou kunnen worden begrepen.

Er waren meer critici die meenden dat het met het verval van de kunst nog niet zo dramatisch gesteld was en dat, waar degeneratie in het spel was, ook regeneratie (herstel) tot de mogelijkheden behoorde. Volgens Isaïc P. de Vooy, die in een reeks van drie artikelen in

<sup>147</sup> Marius 1899e.

<sup>148</sup> The Lay Figure stelde in *The Studio* van 1898 dat 'the latest Rossetti's, and Mr. Aubrey Beardsley, represent each pole of the Pre-Raphaelite ideal'. Marius noemde Beardsleys werk 'een vervolg op de Pre-Rafaelieten', en zag het als een overdrijving of karikatuur daarvan. Cornelis Veth stelde dat Beardsleys kunst gezien kon worden als het werk van een 'ziek geworden Pre-Raphaeliet', en vond dat Beardsleys werk een leemte opvulde in de door de prerafaëlieten gevormde school. Zie *The Lay Figure* 1898; Marius 1899d, p. 211-212; C. Veth 1908, p. 155 en p. 158. Zie over Beardsley als 'the last Pre-Raphaelite' Weinberg in Casteras & Faxon 1995.

<sup>149</sup> Veth 1898b. Over de creatieve receptie van Beardsley in Nederland zie Bink 2012.

<sup>150</sup> Marius 1899d en Marius 1908.

<sup>151</sup> In het artikel uit 1908 karakteriseert Marius Beardsley wel als 'ziekelijk', 'kunstmatig' en 'rusteloos', maar vooral omdat hij door anderen zo werd gezien. Haar eigen interpretatie en haar oordeel worden daardoor niet bepaald.

*De Twintigste Eeuw* inging op de theorieën van Herman Gorter en Henriette Roland Holst omtrent de vervlechting van kunst en maatschappij, was het een misvatting van de socialisten dat alle contemporaine kunst tekenen van verval zou vertonen.<sup>152</sup> Zij zouden volgens De Vooy te veel op de beloofde kunst van de toekomst zijn gericht om de kunst van de eigen tijd te kunnen doorgronden en waarderen. Hijzelf meende dat men rond de eeuwwisseling eerder aan het begin dan aan het einde van een bloeiperiode stond en dat er verschillende ‘gezonde’ kunstvormen te vinden waren die die opkomende bloei signaleerden. De Engelse producten van kunstnijverheid bijvoorbeeld gaven goede hoop voor de toekomst.

Prerafaëlitische werken die in de jaren negentig het licht zagen zoals de gebruikskunst van Morris, zijn uitgaven op de Kelmscott Press en de boekverzorgingspraktijken van Ricketts en Shannon, werden zoals gezegd gepresenteerd als de ‘gezonde’ tegenhanger van de decadente Franse kunst en van zielloze machinaal geproduceerde massaproducten. Veth plaatst de ‘half-mechanische en verslachte opvatting’ van de graveurs uit zijn tijd tegenover het houtsnijwerk van Ricketts en Shannon dat volgens hem door het ‘forsch effect van zwart-en-wit’ en de ‘breedgekorven omtrekken’ een stevig karakter had.<sup>153</sup> Meer nog werd Morris gezien als het ideale voorbeeld van een Goede en gezonde kunstenaar omdat hij zich had losgeweekt uit zijn dichtelijk isolement en zich als socialist en als toegepast kunstenaar inzette voor de maatschappij. R.W.P. de Vries Jr. stelde dat Morris de ‘décadence van het ambacht’ aangevoeld had en naar iets beters en schoners had gestreefd,<sup>154</sup> en Israël Querido meende al aan Morris’ ‘reuzenkop’ de kracht van deze kunstenaar af te kunnen lezen.<sup>155</sup> Zijn ambachtelijke kunst werd in termen beschreven die het tegengestelde uitdrukken van het decadente discours. Marius vond het titelblad van Morris’ uitgave van de werken van Geoffrey Chaucer op de Kelmscott Press ‘van een krachtig mannelijk figuur’.<sup>156</sup> Zij zag de ‘krachtige houtsnee-versieringen’ en het ruwe papier van de Chaucer-uitgave bovendien als een protest tegen en tegenhanger van de ‘slappe lichtdrukken’ en ‘weeke zincographieën’ die het product waren van de moderne, door industrialisatie gedegenereerde boekkunst. Leo Simons karakteriseerde ook Morris’ meubelkunst als ‘potig’ en ‘sterk’.<sup>157</sup> Diens productie was voor hem het bewijs

dat zelfs in deze ten eind ziekende eeuw het mogelijk is gezond te zijn, en gezondheid uit te stralen; te scheppen en te volbrengen in stee van te peinzen, twijfelmoê neer te liggen, verlangensziek te verkwijnen en ten leste weg te zinken in de benevelingen der mystiek.<sup>158</sup>

Zonder de woorden ‘degeneratie’ of ‘decadentie’ in de mond te nemen, sloten deze critici aan bij de discussie over decadentie door de nieuwste prerafaëlitische kunst als gezonde tegenhanger van fabrieksmatig geproduceerde en gevoelloze (of juist overgevoelige) kunst te presenteren.

---

<sup>152</sup> De Vooy 1902.

<sup>153</sup> Veth 1894b.

<sup>154</sup> De Vries 1906, p. 435.

<sup>155</sup> Querido 1898, p. 181.

<sup>156</sup> Marius 1897a.

<sup>157</sup> Simons 1897b, p. 134. Zie hierover ook Tibbe 2012.

<sup>158</sup> Simons 1897b, p. 137.

### 3.2 Impact van de Boerenoorlogen

Niet alleen de associatie met decadentie en degeneratie had consequenties voor het imago van de Engelse kunst, ook politieke gebeurtenissen zetten de eens zo hoog geachte Engelse cultuur in een kwaad daglicht. Vooral de Boerenoorlogen in de Zuid-Afrikaanse Republiek ‘Transvaal’ hadden impact op die reputatie. Transvaal was in 1853 gesticht door de Boeren; afstammelingen van de Nederlandse kolonisten die nog steeds door taal en religie aan de Nederlanders verbonden waren. Het gebied kwam echter al in 1877 onder Brits koloniaal bestuur te staan. Dit leidde in 1880 tot een opstand van de Boeren en vervolgens tot de Eerste Boerenoorlog. In augustus 1881 erkenden de Britten de Transvaalse soevereiniteit, maar toen zij in de jaren daarna macht probeerden terug te winnen, mede omdat er goud gevonden was in de bodem van Transvaal, leidde dat in 1899 tot een Tweede Boerenoorlog die in 1902 door de Britten gewonnen werd.<sup>159</sup> Aangezien de Nederlanders (net als de inwoners van veel andere Europese landen) achter de Boeren stonden en zij zich met hun stamverwanten identificeerden, keurden zij de Engelse acties in Transvaal en de agressieve, chauvinistische toon van de Britse regering eensgezind af.

Hoewel de reputatie van Engeland in de negentiende eeuw gestaag gegroeid was, vooral door de technische en wetenschappelijke innovaties waarmee zij op de hele wereld vooruitliep, daalde het land in achting door de Boerenoorlogen. Bewondering maakte plaats voor een ‘haat tegen Engeland, tegen dat Engeland, dat zulk een afschuwelijke en schandelijke rol tegen onze taal- en stamgenooten bezig is te vervullen.’<sup>160</sup> Loffelt stelde in 1900: ‘Het zijn treurige tijden voor hen, die eenmaal met Engeland dweepten en dikwijls [...] gevoelden, dat zij Brit zouden willen zijn, als ze niet Hollander waren. [...] Het Engeland, door zoo velen vereerd en bemind, is niet meer!’<sup>161</sup> Tekenend voor die veranderende opinie is ook het feit dat de kunstfirma ‘Arts and Crafts’ in Den Haag na 1900 ernstige nadelen ondervond van haar Engelse naam. In de bedrijfsbrochure uit 1901 wordt daarom expliciet benadrukt dat de naam van de firma niet om Engelse sympathieën of handelsinvloeden was gekozen, en dat de firma geen Engelse zaak was, noch gefinancierd werd met Engels kapitaal.<sup>162</sup>

Verschillende Nederlandse schrijvers en kunstenaars voelden zich geroepen om zich in hun werk uit te laten over de oorlog en de Boeren te verdedigen. Frederik van Eeden, Edward B. Koster en P.C. Boutens schreven gedichten over de oorlog, net als vele andere schrijvers waaronder ook Kloos en Verwey.<sup>163</sup> Antoon Derkinderen vervaardigde in 1902 een *Transvaalse prent* ter ere van het Boerenfolk.<sup>164</sup> Albert Verwey voelde zich zo betrokken bij de Boeren dat hij alles wat Engels was ging verachten.<sup>165</sup> Sommigen van hen reageerden specifiek op de houding van de prerafaëlieten in deze politieke zaak. Swinburne schreef in de periode van de Boerenoorlogen verschillende strijdsonnetten ter ondersteuning van het Britse

<sup>159</sup> Zie Wesseling 1991.

<sup>160</sup> Nijhoff 1900, p. 357.

<sup>161</sup> Loffelt 1900, p. 108.

<sup>162</sup> Zie hierover Groot 1998, p. 38-39.

<sup>163</sup> Over Koster's gedicht zie hoofdstuk 6. Voor meer gedichten over de Boerenoorlogen zie Jansen & Jonckheere 2001 en Huussen 2002.

<sup>164</sup> Zie *Cat. Derkinderen* 1980, p. 112.

<sup>165</sup> Volgens Sötemann 1988 p. 127. Toch schreef hij in 1909 een lovende necrologie over Swinburne. Zie hiervoor het hoofdstuk over Tachtig. Over Verwey en de Boerenoorlog zie Van Halsema 2010, p. 292-348.



leger, wat hem in Nederland duur kwam te staan. Hij had zichzelf daarmee, zo vond men, in een beschamende positie geplaatst. In het *Algemeen Handelsblad* van 1907 blikte een journalist terug:

Nu houden de Engelschen, als ze strijdvaardig zijn, er van even ontzettend te schelden als de helden van Homerus. (Hoe toonden ze dit in het begin van den Boerenoorlog! Hoe gruwelijk schold o.a. hun dichter Swinburne! Ik las dit gedicht onlangs nog eens over! Wat moet die man zich nu schamen!)<sup>166</sup>

Gossaert noemde de oorlogspoëzie van Swinburne in zijn essay uit 1911 schokkend. Swinburne had volgens hem totaal geen weet van de daadwerkelijke situatie in Zuid-Afrika.<sup>167</sup> Zijn strijdsonnetten waren een zwarte vlek op zijn reputatie, en wierpen zelfs een schaduw over de prerafaëlitische dichtkunst in het algemeen. Toch deden ze niet af aan de Nederlandse waardering voor Swinburnes vroege poëzie, waarvan de melodieuze metra juist rond 1910 weer populair werden onder Nederlandse dichters.

Anders dan Swinburne waren Walter Crane en Burne-Jones juist tegen de Boerenoorlog. In 1900 traden zij beiden toe tot het Pacification Committee en maakten zij zich hard voor de vrede, wat hen in Nederland in een gunstig daglicht stelde.<sup>168</sup> Kunstcriticus Loffelt, die Crane al lang bewonderde om diens prentenboeken, zocht in Crane een bondgenoot. Hij schreef een brief aan Crane waarin hij zijn onvrede uitte over de manier waarop de Britten de Boeren behandelden. Hij vroeg hem in deze brief om diens mening omtrent de oorlog, en suggereerde dat Crane een prent zou kunnen tekenen om het Britse volk op andere gedachten te brengen.<sup>169</sup>

Uit het uitgebreide antwoord van Crane, waarvan grote delen door Loffelt zijn gepubliceerd in *De Nederlandsche Spectator*,<sup>170</sup> spreekt grote teleurstelling over het Britse beleid in Transvaal. Hij schrijft: 'It is sad to feel that one's own country is so terribly in the wrong and what you say is only too well justified by the course of events in this deplorable, unjust, and unnecessary war'.<sup>171</sup> In reactie op Loffelts uiting van zorgen over het schijnbare gebrek aan protest tegen de Boerenoorlog, stelt Crane Loffelt gerust door te vermelden dat een grote groep invloedrijke Britten inmiddels tot het Pacification Committee toegetreden was. Ook brengt hij Loffelt het goede nieuws dat hij zelf inmiddels een prent gereed heeft, getiteld *Stop the War*, waarvan door W.T. Stead een poster zou worden gemaakt. Loffelt presenteert Crane in zijn artikel naar aanleiding van deze correspondentie als een van de weinige Britten die nog over enig rechtvaardigheidsgevoel beschikken ten aanzien van de Boerenoorlogen. Hij was ervan overtuigd dat Cranes invloed als kunstenaar groot genoeg was om een wending der geesten te bewerkstelligen. Loffelt zag Crane als een volksopvoeder, en zelfs als 'een politicus zooals ook Christus er een geweest is',<sup>172</sup> wiens prent volgens hem

<sup>166</sup> Anoniem 1907b. Over het betreffende gedicht zie hoofdstuk 6.

<sup>167</sup> Gerretson 1973, p. 208.

<sup>168</sup> Zie bijvoorbeeld Anoniem 1900a en Loffelt 1900.

<sup>169</sup> De brieven van Crane aan Loffelt en enkele conceptbrieven van Loffelt aan Crane worden bewaard in het Gemeentearchief Den Haag.

<sup>170</sup> Loffelt 1900.

<sup>171</sup> Brief van Crane aan Loffelt, 25 februari 1900, Gemeentearchief Den Haag, collectie schildersbrieven.

<sup>172</sup> Loffelt 1900, p. 109.

uiteindelijk het einde van de oorlog en een overwinning voor de Boeren tot gevolg zou kunnen hebben.

### 3.3 *Cranes (im)populariteit*

De gunstige effecten van Cranes politieke standpunten op zijn imago waren echter beperkt. Na de Haarlemse overzichtstentoonstelling van 1903 nam de aandacht voor zijn werk snel af en kwam er ook steeds meer kritiek op, vooral van de Nederlandse artistieke voorhoede. Die had ook in haar jonge jaren al kritiek geuit op Cranes werk, ondanks de voorbeeldfunctie die diens kunstbeschouwingen voor hen vervulden. Oppervlakkigheid, experimenteerdrijf en ontrouw aan de natuur waren toen de meest gehoorde kritiekpunten. Richard Roland Holst bijvoorbeeld karakteriseerde Cranes jongste werk in 1894 als ‘een vluchtige inspiratie op de oud Grieksche bas reliëfs, oppervlakkig en chic en los’.<sup>173</sup> Morris en Rossetti, die hij de hoofdmannen van het prerafaëlitisme noemde, stegen volgens hem boven Crane uit.<sup>174</sup> Thorn Prikker noemde Crane dat zelfde jaar ‘de grootste chap die er bestaat’, want, zo meende hij, ‘of die uit een roos of een lelie styleert, je ziet er gewoon geen verschil in. Gewoon bar.’<sup>175</sup> Jan Veth was na zijn eerste lovende recensies over Cranes werk ook snel kritischer geworden. In het zelfde jaar 1892 als waarin hij zijn lovende bespreking over *Queen Summer* schreef, noemde hij de platen in het *Wonderbook for Boys and Girls* (1892) ‘Crane niet waardig’ en ‘kunst van een verwerpelijk gehalte’.<sup>176</sup> Over *The Old Garden* (1893) was Veth een jaar later dan weer laaiend enthousiast, maar in verband met de emblemen in *Columbia’s Courtship* (1893) sprak hij van ‘gesatineerd maakwerk’.<sup>177</sup>

Jaren later – toen de oude garde in necrologieën nog eens stilstond bij de betekenis van Crane – werd hun kritiek gevoed door het feit dat Cranes werk een massale populariteit had gekregen, waardoor het voor hen als ‘ware’ kunstenaars te laag cultuurgoed was geworden om nog als voorbeeld te kunnen dienen.<sup>178</sup> De vernieuwingen die Crane in de boekkunst had bewerkstelligd werden door hen vervolgens ook gerelativeerd. Marius schreef in haar necrologie van Crane dat zijn veelzijdigheid en inventiviteit in de vroege jaren negentig bewondering had gewekt, maar dat hij in vergelijking met Morris en Burne-Jones (die pas later werden ontdekt) minder oorspronkelijk en minder doorvoeld werk maakte.<sup>179</sup> Roland Holst verweet Crane dat hij het prerafaëlitisme gepopulariseerd had en in diskrediet had gebracht.<sup>180</sup> En uiteindelijk berustte diens werk volgens hem te zeer op conventies.<sup>181</sup> Hij beweerde ook dat Crane zijn generatie weliswaar veel gebracht had, namelijk een eerste aanzet tot een vernieuwing van de ‘schoone toegepaste kunsten’, maar dat hij voor hen geen gids of leider was geweest.<sup>182</sup> Veldheer merkte in een andere necrologie op: ‘Bepaalde

<sup>173</sup> Dit schreef Roland Holst op 14 februari 1894 vanuit Londen aan Veth. Via Tibbe 1993, p. 533.

<sup>174</sup> Zo schreef hij in februari 1894 aan Veth. Via Braches 1973, p. 60.

<sup>175</sup> Brief van 3 juli 1894. Via Joosten 1980, p. 188.

<sup>176</sup> Zie bijvoorbeeld Veth 1892d.

<sup>177</sup> zie Veth 1893a en Veth 1893c. Zie hierover ook Van Buul 2012, p. 95.

<sup>178</sup> Zie hierover ook Braches 1973, p. 54.

<sup>179</sup> Marius 1915. Zie hierover ook Tibbe 1993, p. 537.

<sup>180</sup> Zo schrijft hij in een telegram van 17 maart 1915 aan H.P.L. Wiessing. RKD, archief Wiessing. Via Tibbe 1993, p. 539.

<sup>181</sup> Zie R. Roland Holst 1923, p. 93-96.

<sup>182</sup> Ibidem.

volgers heeft Crane in ons land nooit gehad. Zijn invloed bleef indirect, theoretisch'.<sup>183</sup> Een aantal voorbeelden van creatieve receptie die eerder in dit hoofdstuk aan de orde zijn gekomen, wijst echter op het tegendeel. Gesteld moet worden dat Cranes voorbeeldfunctie, zeker begin jaren negentig, verder reikte dan deze artistieke elite met haar afrekenende, distantiërende houding achteraf deed voorkomen.

Ook de jongere generatie kunstenaars en kunstcritici die rond 1900 voor een moderne kunst ging pleiten, nam een negatieve houding aan ten opzichte van Crane. De Vries, die begin twintigste eeuw een nieuwe generatie boekverzorgers vertegenwoordigde, geeft in zijn recensie van de Haarlemse tentoonstelling van 1903 aan dat Crane voor (beginnende) kunstenaars en boekverzorgers gedateerd was geraakt. Hij was van mening dat in Nederland inmiddels toegepaste kunstenaars waren opgestaan die Cranes niveau overstegen. Antoon Derkinderen noemt hij daarbij als voorbeeld.<sup>184</sup> Cornelis Veth, die een grafische opleiding bij zijn oom Jan Veth had genoten en in *Elsevier* en *De Kroniek* over boekkunst schreef, besteedde na 1903 als een van de weinigen nog aandacht aan Crane in de pers.<sup>185</sup> Net als de vroege recipiënten prees hij Cranes inventiviteit en decoratief talent, maar ook hij zag in diens kunst tekenen van verval optreden: na *Flora's Feast* verweekte volgens hem Cranes talent – hij ging figuren tekenen van het 'leege, zinnelijk-weeke type' – en vertoonden Cranes prentenboeken volgens hem meer en meer een gebrek aan 'geestelijke inhoud'.<sup>186</sup> Veth beschouwde de bloei van het Engelse *picture book* in 1905 dan ook als behorende tot het verleden.<sup>187</sup>

Hoezeer Crane bij deze kunstenaars en kunstcritici ook in achting was gedaald, de reputatie die hij als decorateur en kunstvernieuwer had bij het grote publiek was vrijwel onaantastbaar. De kritieken die minder vooruitstrevende critici schreven over de Haarlemse tentoonstelling van 1903 getuigen van een onverminderde populariteit van zijn artistieke werk. Een medewerker van *De Amsterdammer* kondigde de tentoonstelling aan als een belangrijk overzicht van een kunstenaar die al dertig jaar zijn invloed op de decoratieve kunsten doet gelden.<sup>188</sup> W. Vogelsang, recensent van *Elsevier*, noemt Crane 'een zeer smaakvol Engelsch artiest met gelukkig talent voor alles wat decoratie en vlakvulling kan heeten'.<sup>189</sup> Bovendien werd Crane omstreeks 1900 door sommigen nog steeds navolgenswaardig geacht. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het vroege werk van Jan Sluyters, die in 1903 na het zien van de Haarlemse overzichtstentoonstelling verschillende schilderijen maakte naar het voorbeeld van Cranes werk (afbeelding 33).<sup>190</sup>

<sup>183</sup> Veldheer 1915. Via Tibbe 1993.

<sup>184</sup> De Vries 1903. De overtuiging dat Nederland eind jaren negentig op het gebied van boekverzorging voorliep op andere landen werd door verschillende critici gedeeld. Zie hierover Braches 1973, p. 18-19, noot 43.

<sup>185</sup> Zie bijvoorbeeld C. Veth 1909.

<sup>186</sup> Ibidem, p. 6.

<sup>187</sup> Zie ook C. Veth 1905.

<sup>188</sup> J.H.R. 1903.

<sup>189</sup> Vogelsang 1903, p. 312.

<sup>190</sup> Het betreft enkele zeer vroege werken van Sluyters, zoals *Flora* (1903), *De Gratiën* (1904) en de boekband voor Edwin Arnold, *Het licht der wereld* (1905). Hij distantiëerde zich ook snel weer van deze stijl. Zie Hopmans 1991 en De Raad (e.a.) 2011, p. 16-17.

### 3.4 Ruskin: opvoeder of utopist?

In januari 1900, toen de tweede Boerenoorlog in volle gang was, overleed John Ruskin. De oorlogssperikelen verminderden de aandacht voor de dood van deze cultuurcriticus in de Nederlandse bladen niet. Geertruida Carelsen, een van zijn vroegste pleitbezorgers, schreef:

Voor ieder, die, ondanks de oorlogsberoering, nog kalmte genoeg over heeft om onderscheid te maken tusschen Englands koloniale politiek en Englands grootheid op het gebied der beschaving, is dit bericht een aanleiding om met hoogachting een man te herdenken, die tot de edelste Engelschen onzer eeuw mag gerekend worden.<sup>191</sup>

De woorden ‘beschaving’ en ‘edelste’ geven al het belang aan dat men in Nederland aan Ruskin hechtte. Ruskin was een man van moraal en bracht in een ontkerstende, vervallen maatschappij een nieuwe ethiek en een nieuw geloof in het Schone en in het Goede van de mens. Bij zijn overlijden werd hij in diverse bladen herdacht en instemmend geciteerd.<sup>192</sup> Kort daarvoor had Marius ook een monografie in boekvorm gepubliceerd waarin zij uitgebreid stilstond bij het leven en werk van Ruskin.<sup>193</sup> En terwijl er voor 1900 nog geen enkel werk van Ruskin in het Nederlands was vertaald, verschenen er vanaf dat jaar plotseling een groot aantal achter elkaar.

Deze vertalingen (variërend van volledige werken tot ingekorte werken en bloemlezingen<sup>194</sup>) behandelen zeer diverse onderwerpen, zoals sociale vraagstukken,<sup>195</sup> staathuishoudkunde,<sup>196</sup> architectuur en tekenonderwijs.<sup>197</sup> Doel van deze vertalingen was het morele en artistieke geweten in mensen aan te wakkeren, opdat zij zelf zouden gaan bijdragen aan een betere maatschappij waarin Schoonheid kon gedijen.<sup>198</sup> Ruskins geschriften hadden dus een stichtende functie. Het was uit een behoefte aan nieuwe waarheid, nieuwe zingeving en het zoeken naar alternatieven voor de heersende kapitalistische levensvormen dat men zich op Ruskin beriep. Een recensent van *Unto this Last* meldde:

al zullen velen Ruskin's denkbeelden voor een utopie houden, de kennismaking geeft ons in elk geval een anderen kijk op de dingen, meer Christelijk, dan men onder de Christenen gewoonlijk vindt. Ruskin is een man met een groot hart en zulke mannen zijn ook in de XXste eeuw nog altijd schaarsch.<sup>199</sup>

<sup>191</sup> Carelsen 1900.

<sup>192</sup> Necrologieën verschenen er onder andere in *De Amsterdammer* van 4 februari 1900, p. 4, van 4 en 11 maart 1900, p. 4 en in *De Nederlandsche Spectator* 1900, p. 26.

<sup>193</sup> Het is de bundeling van een drietal artikelen die zij in 1898 en 1899 publiceerde in *De Gids*. Zie Marius 1898a, Marius 1898b, Marius 1899a en Marius 1899b.

<sup>194</sup> Twee vertaalde bloemlezingen uit het werk van Ruskin zijn Ruskin 1900 en Ruskin 1910.

<sup>195</sup> *Fors Clavigera* (1871-1884), vertaald in 1901, en *Time and Tide* (1867), in 1908 vertaald als *Tijd en getij*. Zie Ruskin 1901a en Ruskin 1908.

<sup>196</sup> *Unto this Last* (1860), in 1901 tweemaal vertaald als *De Laatstegekomenen* en *Deze laatsten ook*. Zie Ruskin 1901b en Ruskin 1901c.

<sup>197</sup> *The Elements of Drawing* (1857), in 1902 gedeeltelijk vertaald als *Grondbeginselen van het Teekenen*. Zie Ruskin 1902.

<sup>198</sup> Zie bijvoorbeeld de inleiding van Gonne van Uildriks in Ruskin 1908.

<sup>199</sup> A.K.J.K. 1902, p. 122.

Dat utopisme waar de auteur van dit citaat op zinspeelt, was en bleef wel een heikel punt, en was een van de redenen waarom Ruskins gedachtegoed in de twintigste eeuw niet meer volledig onderschreven werd. De maatschappijhervormingen en onderwijsidealen die Ruskin voorstelde waren niet allemaal praktisch uitvoerbaar. Men vond het bijvoorbeeld een onrealistisch denkbeeld dat men, om de maatschappij te kunnen verbeteren, terug moest keren naar oude samenlevingen en dus alle moderne ontwikkelingen en innovaties teniet moest doen. Volgens Van Nouhuys, recensent van Marius' monografie over Ruskin, was Ruskin in dit streven gedoemd te falen:

Waar de theoreticus zijn heil gaat zien in maatschappij-verandering door teruggaan naar een vroegeren vorm van samenleven der mensen [...], daar faalt hij noodwendig. Het is onverklaarbaar onwijsgeerig in die wijsgeeren, dat zij meenen in het groote proces der voortdurende maatschappij-hervorming te kunnen ingrijpen.<sup>200</sup>

Ruskins aanklacht tegen de maatschappij van zijn tijd ging veel Nederlanders te ver. Naarmate de twintigste eeuw vorderde, ging men de gemakken van de machine meer inzien, en werd een terugkeer naar het pre-machinale tijdperk minder realistisch en minder aantrekkelijk. Bovendien zag men nauwelijks verschil meer tussen ambachtelijke en fabrieksmatige geproduceerde serieproducten zoals (al dan niet met behulp van sjablonen) beschilderd aardewerk en meubilair. Bij een tentoonstelling van Kunst aan het Volk in het Stedelijk Museum in 1905 had de schrijver van de catalogus nog de woorden van Ruskin in de mond genomen dat 'Fabrieksornament den schijn [geeft] van een arbeidswaarde, die het niet bezit, en daarom is het een onbeschaamdheid, een gemeenheid en een zonde'.<sup>201</sup> Een recensent van *De Amsterdammer* merkte daarop aan dat men volgens hem

zo dikwels de ogen sluit voor de adel [...] van de machine, omdat men maar niet gelieft in te zien, welk een schat van vindingrijkheid, kennis, geduld, tijd en arbeid met de schepping er van gemoeid is. Vooral echter, doordien men niet bedenkt, dat als twee fraaie dingen voor onze zintuigen niet te onderscheiden zijn, ze even mooi blijven als kunstgevoel strelende, of kunstzin opwekkende of ontwikkelende zaken, al is het ene op heel andere wijze ontstaan dan het andere.<sup>202</sup>

In plaats van een terugkeer naar het pre-industriële tijdperk, stelden Nederlandse critici voor om een nieuwe vormgevingsstijl te ontwikkelen die niet tegen de maatschappelijke ontwikkelingen inging, maar erbij aansloot en er haar voordeel mee deed.<sup>203</sup> Men zag wel dat de ambachtelijke stroming in Engeland veel moois had opgeleverd, zeker op het gebied van de boekkunst, maar dat vond men nog geen reden om de machine te verbannen. Men zag deze juist als een 'niet te verwerpen bontgenoot'.<sup>204</sup> Men was het op dit punt overigens ook oneens met Morris, die de nijverheidsidealen van Ruskin verwezenlijkt had, en diens afkeer van de

<sup>200</sup> Van Nouhuys 1899.

<sup>201</sup> Zie [Cat.] *Kunst aan het Volk* 1905.

<sup>202</sup> Giltay 1905.

<sup>203</sup> Zie Landré 1907.

<sup>204</sup> Eisenlöffel 1907, p. 162.

machine deelde.<sup>205</sup> In spottende teksten werden de utopische visies van Morris en Ruskin ten aanzien van een op de middeleeuwen geïnspireerde toekomstmaatschappij op de korrel genomen. In de roman *Quia absurdum* (1906) gaf Nico van Suchtelen een ironisch verslag van zijn verblijf in Van Eedens kolonie Walden, en wees hij het idealisme en utopisme van onder anderen Ruskin en Morris dat daar aangehangen werd als onrealiseerbaar van de hand.<sup>206</sup>

Dan was er ten aanzien van Ruskins werk nog een ander terugkerend kritiekpunt, dat voortkwam uit de Nederlandse nationalistische gevoelens ten aanzien van het eigen culturele erfgoed. Het betreft hier de uitspraken van Ruskin over oude Nederlandse kunst. In *Modern Painters* had Ruskin geschreven: 'Most pictures of the Dutch school [...] excepting always those of Rubens, Vandyke [sic], and Rembrandt, are ostentatious exhibitions of the artist's power of speech, the clear and vigorous elocution of useless and senseless words'.<sup>207</sup> Ruskin vond Nederlandse kunst immoreel, triviaal en niet spiritueel genoeg. Hij vond dat Nederlandse schilders slechts koude, incorrecte en te gedetailleerde representaties van de werkelijkheid gaven. Ook verweet hij hen dat zij geen monumentale (wand)schilderkunst hadden voortgebracht, maar verplaatsbare kabinetstukjes voor de markt. En hoewel hij zich wel een aantal keer positief uitgelaten had over Rembrandt,<sup>208</sup> ontstond de indruk dat hij geen enkel aspect van de Nederlandse zeventiende-eeuwse kunst apprecieerde en dat hij met name Rembrandt verafschuwde. Dit wijdverbreide idee kan nog versterkt zijn door James McNeill Whistler, die in *The Gentle Art of Making Enemies* (1890) schreef dat Ruskin het werk van Rembrandt lomp vond.<sup>209</sup>

Hoe dan ook, het feit dat zo'n belangrijk kunstcriticus als Ruskin niet ronduit positief was over Nederlands grootste schilder, was erg pijnlijk. Men beschuldigde Ruskin er zelfs van dat door hem alle Engelse schilders na hem de Nederlandse kunst negeerden.<sup>210</sup> Toch probeerde men een verklaring te vinden voor Ruskins 'falende' beoordelingsvermogen op dit vlak. Verschillende critici meenden dat Ruskin meer belang hechtte aan de voorstelling dan aan de schilder- en representatietechniek van een kunstwerk. En daar Rembrandt vooral om zijn techniek moest worden geprezen, had Ruskin de kwaliteit van diens kunst niet ingezien.<sup>211</sup> Anderen meenden dat Ruskin Nederlandse kunst niet kon waarderen omdat hij deze niet begreep en omdat hij bevooroordeeld was door de kunst van Turner.<sup>212</sup> Marius had geen andere verklaring dan het feit dat Ruskin nog heel jong was toen hij *Modern Painters* schreef. Zo praat ze zijn 'blunder' in feite goed en verantwoordt zij het voor zichzelf dat ze zijn levensleer nog altijd serieus nam (al bleef Ruskin ook in latere geschriften kritisch over Rembrandt). Wat de oorzaak van Ruskins negatieve houding tegenover de Nederlandse kunst ook geweest moge zijn, duidelijk is dat de Nederlandse critici zich op dit punt genoodzaakt

<sup>205</sup> Zie bijvoorbeeld Tanio 1901a en Greve 1903.

<sup>206</sup> Van Suchtelen 1906, p. 105. Voor gelijksoortige karikaturen in Franse romans zie Brogniez 2003, p. 342-344.

<sup>207</sup> Ruskin 1846, sectie 1, hoofdstuk 2, paragraaf 7, p. 9. Deze uitspraak is vertaald opgenomen in Marius 1898a, p. 365 en gekopieerd door Stuyt 1910.

<sup>208</sup> In *Modern Painters I* (1846), p. 89 noemt hij Rembrandts landschappen 'a northern parallel to the power of the Venetians'. Het meest expliciet lovend is hij over Rembrandt in 'Rembrandt, and Strong Waters', in *The Cestus of Aglaia* (1865-1866).

<sup>209</sup> Whistler 1967, p. 31.

<sup>210</sup> W.M. 1902, p. 26-28.

<sup>211</sup> Zie bijvoorbeeld Tanio 1901a.

<sup>212</sup> D.B. 1902, p. 393.

voelden hun eigen culturele erfgoed ten opzichte van deze invloedrijke criticus te verdedigen. Die reddingspogingen onderstrepen tegelijkertijd Ruskins autoriteit en het belang dat men aan zijn oordeel hechtte, ook nog in de twintigste eeuw.

#### 4. Conclusie

In het jaar 1910 overleed William Holman Hunt, de laatste mede-oprichter van The Pre-Raphaelite Brotherhood. Ook sloot de New Gallery dat jaar haar deuren en kwam het in Italië tot een radicale breuk met de Engelse kunstopvattingen van de negentiende eeuw doordat Filippo Marinetti in zijn Londense lezing over futurisme Ruskin finaal afkraakte.<sup>213</sup> In Engeland liep het fin de siècle dat jaar in allerlei opzichten op zijn einde. Voor Nederland kan dit jaartal echter slechts als een kunstmatig einde van een (receptie)periode worden beschouwd. De veelzijdigheid van het prerafaëlitisme maakte dat deze stroming ook het Nederland van de twintigste eeuw nog iets te bieden had. Kenmerkend voor de periode rond de eeuwwisseling is wel dat kritiek en appreciatie gelijktijdig het beeld bepaalden en het prerafaëlitisme tegelijkertijd als ijkpunt en als afzetpunt ging functioneren. Terwijl de bloei van de toegepaste kunsten in Nederland op gang kwam en de dichtkunst rond 1910 een nieuwe impuls kreeg onder invloed van het prerafaëlitisme, rezen er tegelijkertijd praktische, politieke, en strategische bezwaren tegen, en werd het prerafaëlitisme door sommigen afgeserveerd als behorende tot een vervlogen tijdperk.

In de jaren negentig waren de directe receptiekanalen waarlangs de Engelse decoratieve kunst Nederland bereikte sterk toegenomen: tentoonstellingen, boekuitgaven en kritieken brachten deze onder de aandacht van het Nederlandse publiek. Die nadere kennismaking leidde tot een herijking van de eigen kunstopvattingen en wensen ten aanzien van de Nederlandse decoratieve kunst en tot integratie van prerafaëlitische vernieuwingsprincipes in de Nederlandse boekverzorgingspraktijk. In eerste instantie betrof die integratie vooral de Engelse aandacht voor decoratie en illustraties en de onderliggende principes van eenvoud en natuurlijkheid. Na 1900 kwam er in lijn met Morris' principes meer aandacht voor typografie en voor de ambachtelijkheid van het drukproces. In die ontwikkeling is tegelijkertijd een beweging van het prerafaëlitisme af te herkennen in de richting van een soberdere en modernere boekverzorging die meer geïnspireerd is op latere Engelse (en internationale) private presses.

In het literaire veld ging de poëzie van Swinburne en Rossetti rond 1910 opnieuw een voorbeeldfunctie vervullen. Zij voorzag de literaire generatie van 1910 van vormen en beelden die in hun poëzie van het verlangen werden ingezet en bijdroegen aan de traditionele inbedding van die poëzie. Roland Holst en Van Eyck zochten in hun vroege werk aansluiting bij Rossetti's poëtische discours omtrent de gerichtheid op het bovenaardse, het metafysische en het verlangen naar zielsgeluk of zielenliefde. Bij Bloem was een schilderij van Burne-Jones aanleiding om de thematiek van de zoektocht naar geluk een nieuwe vorm te geven. Bij hem en Gossaert vervulde Swinburnes voorbeeld daarnaast een functie in het streven naar

---

<sup>213</sup> Zie hierover Pieri 2004. Marinetti hield in 1913 ook twee lezingen in Rotterdam, al is niet duidelijk of hij Ruskin daarin ook heeft genoemd. Zie Van Kalmthout 1998, p. 640-649.

retoriek, naar het aansterken van de banden met de poëtische traditie. Van Eyck ging echter de prerafaëlitische en symbolistische traditie waarin hij als dichter stond niet lang na zijn debuut om strategische redenen verloochenen.

Ten tijde van deze prerafaëlitische interferenties in de boekkunst en de poëzie, was er ook kritiek op het prerafaëlisme merkbaar, al was die in geen geval allesoverheersend en maakte de algemene positieve teneur dat er geen radicale afrekening plaatsvond. Zo werd het prerafaëlisme herhaaldelijk van decadentie en degeneratie beschuldigd, maar er waren altijd pleitbezorgers die het voor de Engelse stroming opnamen en er juist hoopvolle tekenen van regeneratie in zagen. De Boerenoorlogen zetten Engeland en de Engelse cultuur opnieuw in een kwaad daglicht, maar ook dit had voor de waardering van het prerafaëlisme geen langdurige negatieve gevolgen. Crane werd zelfs als groot politicus in het zonnetje gezet omdat hij tegen de Boerenoorlog was en hij zich als kunstenaar inzette voor de vrede. Andere factoren hadden wel tot gevolg dat de belangstelling voor Cranes werk daalde: de populariteit van zijn werk bij de massa en de ontwikkeling van de (boek)kunst in de richting van modernere en soberdere vormen maakten dat kunstenaars hem niet langer meer als voorbeeld zagen. Ook Ruskin werd na 1900 tegelijkertijd breder gereciperd én openlijker bekritiseerd. Zijn beschouwingen vonden via vertalingen hun weg naar het Nederlandse publiek en dienden als leidraad voor Schonere en Betere leefwijzen. Maar zijn maatschappijvisie bleek in de twintigste eeuw niet modern genoeg te zijn om in de praktijk dienst te kunnen doen.





## Deel 2 – Vijf casestudies

## 5. Een schitterende bron van bitterheid

### Frederik van Eeden

In de zomer van 1875 raakte de toen vijftienjarige Frederik van Eeden (1860-1932) in het Duitse kuuroord Kreuznach compleet verrukt van twee Engelse meisjes, Florence en Frieda Molony. Zijn verlangen om hen terug te zien deed hem in 1877 zijn eerste reis naar Engeland ondernemen. Dat bezoek luidde het begin in van een levenslange omgang met de Engelse cultuur. Van Eedens Engelse oriëntatie leidde tot verschillende Engelse contacten en tot een grondige kennis van contemporaine Engelse kunst, literatuur en kunstbeschouwingen. Zowel in zijn kritische beschouwingen als in zijn literaire werk heeft Van Eeden die kennis van de Engelse cultuur functioneel ingezet. Zijn opvattingen over kunst en maatschappij werden mede door het prerafaëlitisme gevormd en een aantal van zijn kritische en creatieve werken interfereert met prerafaëlitische kunst en literatuur.

De manier waarop Van Eedens kennis over het prerafaëlitisme zich in de loop van zijn leven vormde en de veranderende functies die dat prerafaëlitisme in zijn werk ging vervullen, worden in dit hoofdstuk gezien in het licht van de globale ontwikkeling die Van Eeden als kunstenaar en als mens doormaakte. Zijn receptieproces kunnen we volgen via zijn vele brieven, dagboeken en aantekenboeken, maar ook via zijn kritische en literaire werk. We zien daarin dat Van Eeden zich in de vroege jaren negentig net als andere Tachtigers oriënteerde op de prerafaëlitische esthetische poëzie. Tezelfdertijd kwam hij erachter dat Engeland hem, anders dan Frankrijk, een literatuur kon bieden waarin het Schone met het Goede samenging. Een dergelijke combinatie van esthetiek en ethiek streefde Van Eeden in zijn eigen werk ook na. Toen hij omstreeks 1900 plannen maakte voor de oprichting van een kolonie, om daarmee ook het Goede in de maatschappij te bevorderen, dienden Ruskins gedachten over maatschappijhervormingen hem daarbij tot voorbeeld. Daarnaast hadden Ruskins opvattingen een weerslag had op Van Eedens utopisme zoals dat in zijn literaire werk tot uitdrukking komt.

Van Eeden was een culturele veelvraat en nam veel kennis tegelijkertijd tot zich. Zijn receptie van het prerafaëlitisme staat dan ook niet op zichzelf, maar moet begrepen worden binnen de context van een brede oriëntatie op internationale literatuur, filosofie, wetenschap en kunst. Al die input ging in zijn denken verbintenschappen met elkaar aan en genereerde nieuwe ideeën en betekenissen.<sup>1</sup> In het onderstaande zal ik steeds ingaan op dit soort mogelijke vermengingen van interferenties. Op die manier hoop ik duidelijk te kunnen maken welke plaats het prerafaëlitisme inneemt in het web van interferenties in Van Eedens werk en welke functie die interferenties daarin vervullen.

#### 1. Cultuurhistorische achtergrond

In de aanvangsjaren van zijn schrijverscarrière behoorde Van Eeden tot de binnenste kring van de beweging van Tachtig. Zoals in hoofdstuk 2 is beschreven, huldigden de Tachtigers de

---

<sup>1</sup> Over de manier waarop Van Eeden verschillende soorten kennis met elkaar verbond, zie Vermeer 2011.

gedachte dat kunst een zaak van weinigen voor weinigen moest zijn en slechts de allerindividueelste gevoelens van de kunstenaar in een passende vorm moest uitdragen.<sup>2</sup> De eerste aflevering van het door hen opgerichte tijdschrift *De Nieuwe Gids* opende in 1885 met Van Eedens 'De Kleine Johannes'. Dit autobiografische sprookje, dat de weg naar volwassenheid tot onderwerp heeft, draagt echter nagenoeg niets van de door Kloos voorgestane vernieuwingen uit. Van Eeden wordt in de nieuwste Nederlandse literatuurgeschiedenis 'de minst Tachtiger onder de Nieuwe Gidsers' genoemd, omdat hij eigenlijk vanaf het begin al ambivalente gevoelens had ten aanzien van het ver doorgevoerde individualisme en estheticisme zoals bepleit door Kloos, Verwey en Van Deysssel.<sup>3</sup> Dat blijkt al uit zijn vroegste kritische bijdragen aan *De Nieuwe Gids*: in een artikel uit 1887 over Multatuli uit hij terloops zijn sympathie voor deze geëngageerde schrijver, tegen de mening van de andere Tachtigers in, en in zijn recensie van de sensitivistische roman *Een Liefde* (1887) van Van Deysssel toont hij begrip voor de lezers die de seksuele intimiteiten in deze roman aanstootgevend vinden.<sup>4</sup> Deze vroege voorbeelden onthullen wat Van Eeden in kunst belangrijk vond: de kunstenaar dient een goed mens te zijn, en zijn werk moreel hoogstaand. In de optiek van Van Eeden heeft een mens aan esthetiek (het Schone) alleen niet genoeg: ethiek (het Goede) en diepe wijsheid (het Ware) waren voor hem eveneens onmisbare ingrediënten van waarlijk goede kunst.<sup>5</sup>

Er kleefden problemen aan het uitdragen van deze visie op kunst. Wat Van Eeden eigenlijk wilde, kwam namelijk erg dicht in de buurt van precies datgene waar de Tachtigers zich openlijk tegen afzetten: de moraliserende negentiende-eeuwse ideeën- of tendenskunst. Kunst mocht vooral niet belerend zijn of ideeën over hoe men moest leven opdringen aan de lezer of toeschouwer. Net als Herman Gorter en Henriette Roland Holst probeerde Van Eeden te manoeuvreren tussen autonomistische literatuur en tendenskunst door. Dat deed hij door het schoonheidsbegrip van Tachtig uit te breiden met een ethische component. Kunst die het Goede tot uitdrukking bracht, stond voor hem in de rangorde van Schone dingen het hoogst: 'Ik voel soorten mooi. [...] Ik ben niet tevreden met de allerhoogste, allerschitterendste uiting van een niet-goed, niet-menschelijk-mooi mensch. Dan ontbreekt er mij een klank in de mooi-harmonie.'<sup>6</sup> Kunstenaars waren volgens Van Eeden bij uitstek ontvankelijk voor indrukken van het Goede, en dus de aangewezen personen om die over te dragen, om zo via kunst bij te dragen aan een betere maatschappij. Zo'n spontane uiting van het Goede hoefde dan helemaal niet belerend te zijn. In deze redenering behield de kunstenaar – Van Eeden zelf – zijn belangrijke taak, bleef het streven naar Schoonheid bestaan en konden morele en sociale thema's binnen de kunst een plaats krijgen.<sup>7</sup>

Zowel in het socialismedebat in *De Nieuwe Gids* als in het Kroniekdebat (zie ook hoofdstuk 3) heeft Van Eeden zijn ethische visie op kunstenaarschap onder woorden

<sup>2</sup> Zie de inleiding van Kloos in Perk 1999, in het bijzonder p. 187.

<sup>3</sup> Van den Berg & Couttenier 2009, p. 591-592.

<sup>4</sup> De artikelen 'Eduard Douwes Dekker' van april 1887 en 'Een onzedelijk boek' van april 1888 zijn opgenomen in Van Eeden 1890a, p. 7-50.

<sup>5</sup> Deze opvatting kon de goedkeuring wegdragen van de behoudende critici van *De Gids*, waardoor Van Eeden als enige *Nieuwe Gids*-er in dit tijdschrift louter positief besproken werd, door Carelsen, Kalf en Van Hall. Zie Vroomen 2012, p. 43.

<sup>6</sup> Van Eeden 1894, p. 131.

<sup>7</sup> Kemperink 2005.

gebracht. In *De Nieuwe Gids* ging hij de discussie aan met Kloos en Van Deyssel die een kunst om de kunst en een kunst voor weinigen bepleitten.<sup>8</sup> In het Kroniekdebat reageerde Van Eeden vooral op het stuk van Alphons Diepenbrock, die in navolging van Nietzsche de macht van de elite goedkeurde en in de rijkdom van de monarchie iets zag doorstralen van het geestelijke en mystieke in de wereld. Volgens Van Eeden verdedigde de componist daarmee het onrecht ter wille van de schone schijn. Hij zelf, zich spiegelend aan Multatuli en aan Tolstoj, vond dat Recht altijd boven Pracht verkozen moest worden.<sup>9</sup> Hoewel Van Eeden dit zeer stellig schreef, was hij op dit punt tegelijk in een innerlijke strijd verwickeld. In principe wees hij al te grote weelde af, maar ondertussen kon hij ook genieten van rijkdom en luxe, zoals van het Engelse landgoed van zijn aristocratische vriendin Lady Welby, dat hij omschreef als ‘toppunt van grandiooze luxe, van smaakvolle pracht’.<sup>10</sup>

Rond 1900 legde Van Eeden zich niet meer alleen toe op het uitdragen van het Goede als kunstenaar, maar probeerde hij ook als mens voor de maatschappij het goede te doen. Hij deed dat niet door zich bij een politieke partij aan te sluiten, zoals Gorter en Henriette Roland Holst, maar door een ontwerp te maken voor een ideale samenlevingsvorm. Dit ontwerp heeft hij in 1898 in het klein verwezenlijkt in de vorm van de kolonie Walden. Het ontwerp voor Walden is gebaseerd op het principe van gemeenschappelijk grondbezit. In de kolonie deelde men bovendien samen de productie en productiemiddelen en was men samen verantwoordelijk voor het werk dat gedaan moest worden. Wanneer deze vorm van samenwerking kon worden bereikt binnen kleine verbruikскоöperaties, dan moest het volgens Van Eeden op den duur mogelijk zijn om verschillende coöperaties samen alle functies van de vroegere staat te laten overnemen.<sup>11</sup> Met de oprichting van Walden zette Van Eeden een eerste stap in de richting van de verwezenlijking van dit utopistische idee. In het onderstaande zal duidelijk worden dat hij zich hierin gesterkt voelde door voorbeelden uit de Engelse cultuur, waar eenzelfde gedachtegoed werd verkondigd en gelijksoortige initiatieven werden genomen.

## 2. Receptiekanalen

### 2.1 Engeland

Al in 1877, op zestienjarige leeftijd, bracht Van Eeden zijn eerste bezoek aan Engeland en vatte direct een grote liefde op voor het land.<sup>12</sup> Zijn Engels was rond die tijd al uitzonderlijk goed: hij las Victoriaanse literatuur en dichtte in 1878 een Engels vers voor zijn toenmalige geliefde.<sup>13</sup> In de jaren na zijn eerste reis, die geleid had naar de badplaats Eastbourne, bleef Van Eeden Engeland regelmatig bezoeken. Schrijver geworden nam hij deel aan verschillende Engelse plechtigheden, zoals een Shelley-feest in 1892, waarbij Tennyson president was. Ook bezocht hij in Londen verschillende musea, zoals het British Museum in

<sup>8</sup> Van Deyssel 1891a en Kloos 1891. Zie voor een analyse van dit debat en een overzicht van alle reacties Kemperink 2004.

<sup>9</sup> Zie Thys 1956, p. 159-167 en Fontijn 1993.

<sup>10</sup> Fontijn 1999, p. 330. Het citaat van Van Eeden komt uit een brief van 6 mei 1898. Zie Van Eeden 1907.

<sup>11</sup> De Ley & Luger 1980.

<sup>12</sup> Zie over de relatie van Van Eeden met Engeland ook Downs 1936, p. 315-318.

<sup>13</sup> Fontijn 1999, p. 54-72 en 97.

1898, de National Gallery en het South Kensington Museum (nu Victoria & Albert Museum) in 1901 en de Wallace Collection in 1904.<sup>14</sup>

De prerafaëlitische en aanverwante kunstenaars zelf heeft Van Eeden nooit ontmoet,<sup>15</sup> al heeft hij de wens gehad om Ruskin eens de hand te drukken.<sup>16</sup> Door zijn regelmatige bezoeken bouwde Van Eeden in Engeland wel verschillende vriendschappen op met enkele directe kennissen van de prerafaëlieten. Zij hebben de functie van mediator vervuld in de totstandkoming van Van Eedens kennis van het prerafaëlitisme. In de eerste plaats moet Edmund Gosse genoemd worden, aan wie Van Eeden in 1890 een bezoek bracht. Deze criticus, waarover ik al schreef in hoofdstuk 1, kan met de woorden van Johan Polak omschreven worden als ‘de intimus van de beroemde dichter Swinburne, de connaisseur, de ‘man of letters’, die iedereen kende en door iedereen die iets in de letteren wilde betekenen, gekend hoorde te zijn [...]’.<sup>17</sup> Omdat hij goed bevriend was (geweest) met een aantal gevestigde dichters, zoals Tennyson, Rossetti, Robert Browning, R.L. Stevenson en Swinburne, moet Gosse voor Van Eeden de ideale tussenpersoon zijn geweest om hem de toegang te verlenen tot het centrum van de Engelse literaire wereld.<sup>18</sup>

In 1892 ontmoette Van Eeden ook John Gray, een dichter die verkeerde in de kringen van Aubrey Beardsley en Oscar Wilde. John Gray adviseerde Van Eeden in 1892 in Londen bij het kopen van boeken en bracht hem op de hoogte van het bestaan van *The Dial*, waarin naast Ricketts en Shannon ook Gray zelf publiceerde.<sup>19</sup> Van Eeden vond het een ‘very precious’ tijdschrift, en vroeg Gosse vervolgens om nadere inlichtingen over het blad.<sup>20</sup> Van Eedens nieuwsgierigheid naar de nieuwste culturele ontwikkelingen in Engeland werd verder bevredigd door de Londense drukker en boekbinder T.J. Cobden-Sanderson, die Van Eeden in 1897 leerde kennen. De boekbinder was zeer belezen, net als Van Eeden sociaal bewogen en bovendien een voorman in de Arts and Crafts Movement. Hij was goed bevriend met Morris en Burne-Jones, wier op de middeleeuwen geïnspireerde principes aangaande het uiterlijk van boeken hij deelde en op zijn eigen Doves Press verder exploreerde. Ook gaf hij werken uit van Ruskin en Rossetti.<sup>21</sup> Het contact met Van Eeden kwam tot stand via een gezamenlijke kennis: de Nederlandse familie Kapteijn, die in Hampstead woonde. Cobden-Sanderson maakte in 1897 een reis over het continent, waarbij hij samen met Van Eeden enkele uitstapjes maakte naar Amsterdam en Haarlem, en het huis van Richard Roland Holst

<sup>14</sup> Zie Van Eeden 1971a en Van Eeden 1971b.

<sup>15</sup> Het Biografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging in Nederland op de website van het IISG vermeldt dat Van Eeden ooit kennis heeft gemaakt met Morris. Tibbe e.a. 2002, p. 18 nemen deze veronderstelling over en dateren het contact tussen Van Eeden en Morris op 1891. Beide documenten vermelden echter niet waarop deze veronderstelling gebaseerd is en ik heb geen primaire bronnen gevonden die het vermoeden van een ontmoeting staven.

<sup>16</sup> In 1918 schreef hij: ‘Ik heb nog altijd berouw dat ik in Ruskin’s leeven, toen hij nog helder was en ontfankelijk [sic] voor sympathie, geen beedevaart heb ondernomen om hem de hand te drukken.’ Via Kalff Jr. 1927, p. 357.

<sup>17</sup> Polak 2006, p. 120.

<sup>18</sup> Andersom heeft Gosse ook de bekendheid en verspreiding van Van Eedens werk in Engeland bewerkstelligd. Zie hierover Vincent 1971 en Demoor 1985, p. 42.

<sup>19</sup> Fontijn 1999, p. 380.

<sup>20</sup> Gosse bleek echter alleen ooit een kopie van het tijdschrift te hebben gezien. Zie Van Capelleveen 2000, p. 14-15. Hierin wordt verwezen naar een briefje van Van Eeden aan Kloos van 13 januari 1892, KB, 69 F 1: map Lieven Nijland, brief 3.

<sup>21</sup> Over The Doves Press zie Tidcombe 2002.

bezocht.<sup>22</sup> Op dit eerste bezoek van Cobden-Sanderson volgden volgens Van Eedens dagboek nog minstens zeven ontmoetingen – de laatste in 1913.

## 2.2 In Nederland

Van Eeden had naast Engelse kennissen ook contact met Nederlandse collega's die hun blik net als hij nieuwsgierig op Engeland richtten. Hij maakte deel uit van een dicht netwerk van schrijvers en kunstenaars dat prerafaëlitische kunst en kunstopvattingen in Nederland introduceerde, populair maakte en op eigen wijze herschiep. Etha Fles, Jan Toorop, Johan Thorn Prikker, Henri Borel en het echtpaar Roland Holst behoorden bijvoorbeeld tot dat netwerk. Ook raakte Van Eeden in de aanvangsjaren van de Beweging van Tachtig goed bevriend met Jan Veth, een van de belangrijkste verspreiders van kennis over het prerafaëlisme in Nederland. Het was uiteindelijk ook Veth die veelvuldig over Charles Ricketts en *The Dial* publiceerde, waar hij waarschijnlijk via Van Eeden van op de hoogte was geraakt.<sup>23</sup> Het is aannemelijk dat Van Eeden Veths geschriften over prerafaëlitische kunst in *De Amsterdammer* en *De Kroniek* gevolgd heeft en dat ze hebben gediend als bron van nieuwe kennis op dit gebied.

Het belangrijkste voor Van Eedens kennismaking met het prerafaëlisme zijn ongetwijfeld geschreven bronnen geweest. Via zijn dagboek komen we te weten dat hij op 5 juli 1894 een boek over Burne-Jones te zien kreeg en hem 'een groot man' vond.<sup>24</sup> Het zien van reproducties van Burne-Jones' werk is een belangrijk receptiemoment geweest omdat het Van Eedens beeld over wat prerafaëlitische kunst is gevormd heeft. Kort na het zien van dit boek gebruikte Van Eeden namelijk voor het eerst de term 'prerafaëlitische kunst'.<sup>25</sup> Hij schrijft dan dat deze kunst voor een onge oefend oog 'niets dan brutale imitatie' zal lijken, wat impliceert dat hij daar zelf, na 'aandachtige studie', inmiddels genuanceerder over dacht. Veel later, in 1910, was Van Eeden nog in staat om Burne-Jones-elementen in een Belgisch interieur te herkennen, al had deze kunst voor hem toen haar charme verloren en noemde hij de Belgische interpretatie ervan toen 'kinderachtig idealistisch'.<sup>26</sup>

Kenmerkend voor Van Eeden is dat hij vaak allerlei aan elkaar verwante geschriften tegelijk las waardoor verschillende interferenties in zijn werk en denken samenvloeien. Een voorbeeld van een dergelijke gang van zaken is Van Eedens kennismaking met en literaire verwerking van Dante's jeugdwerk *La Vita Nuova*. Op 22 augustus 1903 noteerde hij in zijn dagboek: "s Morgens lees ik voor uit den bijbel. En ik lees Dante, en Tennyson en W. Meister."<sup>27</sup> Kijken we naar de inventaris van Van Eedens bibliotheek, dan zien we dat hij alleen een vertaling van *La Vita Nuova* van de hand van Rossetti in zijn bezit had.<sup>28</sup> Doordat

<sup>22</sup> Zie de dagboek aantekeningen van deze week van Cobden-Sanderson en Van Eeden: Cobden-Sanderson 1969, p. 325-326 en Van Eeden 1971a, p. 399.

<sup>23</sup> Veth schrijft in *De Amsterdammer* dat 'een mijner vrienden' in contact stond met een 'medewerker van The Dial'. Die vriend was Van Eeden en de medewerker John Gray. Zie Veth 1892e en Van Capelleveen 2000, p. 14.

<sup>24</sup> Dagboeknotitie van 5 juli 1894. Zie Van Eeden 1971a, p. 305. Mogelijk was dit het boek *Sir Edward Burne-Jones. A Record and Review*, in 1894 verschenen in Bell's Miniature Series of Painters. Zie Bell 1894.

<sup>25</sup> In de lezing 'Over Kritiek' uit 1894. Zie Van Eeden 1894, p. 52.

<sup>26</sup> Van Eeden 1971b, p. 1068.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 567.

<sup>28</sup> In Hemeryck 1934 wordt Dante Alighieri, *The New Life, translated and illustrated by Dante Gabriel Rossetti* uit 1903 vermeld.

het een editie uit 1903 betreft, is het aannemelijk dat het deze Engelse vertaling was die Van Eeden in augustus van dat jaar las. Rossetti heeft Dante's werk op geheel eigen wijze vertaald, waardoor hij mede Van Eedens indruk van het werk bepaalde.<sup>29</sup> Dat deed echter ook Potgieter, wiens *Florence* (ca. 1868) – een eerbetoen in terzinen aan de dichter Dante, geschreven na een reis naar Florence – Van Eeden op 30 november 1903 las. Hij noteerde die dag dat hij door het lezen van *Florence* 'een diepen indruk [kreeg] van de beschrijving van de eerste ontmoeting van Dante en Beatrice'.<sup>30</sup> Vier dagen later begon Van Eeden met het schrijven van eigen verzen op Dante en Beatrice, die hij in 1908 bundelde.<sup>31</sup> Zowel Rossetti's Dante-vertaling, die sporen van Rossetti's eigen dichterlijke voorkeuren in zich draagt, als Potgieters vers hebben dus aan de basis gestaan Van Eedens verwerking van Dantes liefdesverhaal tot eigen poëzie.

### 3. Het Franse en het Engelse, het Schone en het Goede

De ontwikkeling in Van Eedens receptie van het prerafaëlisme verliep parallel met de ontwikkeling die Van Eeden zelf doormaakte in de richting van een geëngageerd kunstenaarschap. In aanvang van zijn carrière verdiepte hij zich in lijn met de esthetische principes van Tachtig in het dichtwerk van Rossetti en Swinburne en verloor hij zichzelf in Morris' *Earthly Paradise*. Tegelijkertijd vielen hem echter de meer geëngageerde werken van Morris en Crane op, die volgens hem wat ideeënrijkdom betreft afstaken tegen de literatuur die hem uit Frankrijk bereikte. Als bewijslast in de debatten over kunst en samenleving in de jaren negentig kwamen deze geschriften Van Eeden goed van pas: uiteindelijk wilde ook hij het Goede en het Schone in literatuur verenigen zoals Morris en Crane dat trachtten te doen.

#### 3.1 Het Schone

In 1891 en 1892 schreef Van Eeden twee artikelen over 'Nieuw Engelsch Proza'.<sup>32</sup> Hij bespreekt daarin diverse Engelse prozawerken van Rudyard Kipling, James McNeill Whistler, Robert Louis Stevenson en Walter Pater, maar ook werken en namen van andere contemporaine Engelse schrijvers passeren in deze artikelen de revue. Hij maakt daarin een onderscheid tussen 'puur-artisten' (gevoelsmensen die het Schone willen uitdrukken) en 'filosoof-artisten' (mensen met ideeën, die deze ook buiten hun dichtwerk verkondigen). Tot de eerste categorie rekent hij Kipling en Rossetti, tot de tweede onder anderen Swinburne en Morris.

Het feit dat Van Eeden op zoek was naar een manier om het esthetische met het ethische te verenigen stond een appreciatie van de 'puur-artisten' niet in de weg. Aan Rossetti's werk kende hij een groot belang toe, ook al was het niet maatschappelijk betrokken. Dat blijkt uit het feit dat Rossetti's naam vermeld staat op een lijst van de

<sup>29</sup> Zie voor een analyse van Rossetti's eigen stem in zijn vertaling van de *Vita Nuova* McGann 2000. Zie over deze vertaling ook hoofdstuk 6.

<sup>30</sup> Van Eeden 1971b, p. 577.

<sup>31</sup> Van Eeden 1908a.

<sup>32</sup> 'Nieuw Engelsch Proza I en II' zijn oorspronkelijk gepubliceerd in *De Nieuwe Gids* van 1891 en 1892 en zijn opgenomen in Van Eeden 1894, p. 127-162.



belangrijkste literaire en filosofische werken die Van Eeden in 1896 samenstelde voor de student Johan Labberton.<sup>33</sup> Ook Swinburnes dichtbundel *Poems and Ballads, second series* (1878),<sup>34</sup> die de uitwerking zijn van het ideaal van *art for art's sake*,<sup>35</sup> van een niet-rationele en niet-morele kunst, vielen bij Van Eeden in de smaak. Van Eedens belangstelling voor de beeldende kunst van Whistler, die blijkt uit het artikel 'Nieuw Engelsch Proza II', moet ook in dit kader worden gezien. Whistler wilde via kleur en vormgeving een schoonheidseffect bewerkstelligen dat los stond van elk realisme, moralisme of maatschappelijk belang.<sup>36</sup> Van Eeden noemt het werk van Whistler 'grootte kunst'. De kunst van 'de groote pre-Raffaëlieten' Rossetti en Burne-Jones noemt hij in datzelfde artikel 'klassiek', 'universeel' en 'edel'.<sup>37</sup>

Van Morris las Van Eeden in 1895 'met veel genoegen' *The Earthly Paradise* (1868-70),<sup>38</sup> een omvangrijke collectie verhalende gedichten waarin een groep rondtrekkende lieden op zoek is naar het paradijs. Onderweg beleven ze avonturen en krijgen ze verhalen te horen die veelal ontleend zijn aan IJslandse sagen. Het is een werk uit de periode waarin Morris liever vluchtte in de schoonheid die vroegere tijden te bieden hadden, dan dat hij zich om sociale vraagstukken bekommerde. 'Why should I strive to set the crooked straight?', vraagt Morris zich af in de 'Apology' bij *The Earthly Paradise*, en tot ver in de jaren zeventig van de negentiende eeuw zou hij die 'idle singer of an empty day' blijven.<sup>39</sup>

### 3.2 Engeland versus Frankrijk

In 'Nieuw Engelsch Proza' gaat Van Eeden dieper in op de karakteristieken van de Engelse literatuur. Zoals gezegd signaleert hij de esthetische kunst en poëzie van de Engelse 'puur-artisten' en waardeert deze positief, maar hij constateert tegelijkertijd dat in Engeland de 'filosoof-artisten' in de meerderheid zijn. Hij ziet daarin een groot verschil met de Franse letterkunde, waarin gevoelens in plaats van ideeën centraal staan. Het zint hem niet dat de Fransen in plaats van de Engelsen de boventoon voeren in literair Europa. Hij had het liever andersom gezien: 'Ik vind Engelsche schrijvers superieur aan de Fransche. [...] Ze kunnen niet zien, ze kunnen niet schrijven zooals de Franschen. – 't zijn nu slechter artiesten, maar 't zijn toch nog beter menschen.'<sup>40</sup> Het feit dat hij Engelse schrijvers hoger waardeerde dan Franse, ook al vond hij hun werk minder artistiek, laat duidelijk zien hoeveel belang Van Eeden hechtte aan een filosofische en een ethische component in kunst. Kunst moest voor alles menselijk zijn en waarheid bevatten, en juist die kwaliteiten bezat de Engelse kunst. 'In Londen de ideeën, in Parijs de zinnen', zo lagen volgens Van Eeden de kaarten verdeeld. Een aantal Franse schrijvers was in zijn ogen zelfs 'decadent'.<sup>41</sup> En hij was niet de enige die er zo

<sup>33</sup> Zie Fontijn 1999, p. 395. De lijst zit voorin het boek met *Aantekeningen en citaten betreffende door Frederik van Eeden gelezen boeken van verscheidene aard*. Van Eeden-archief, UBA, XXIV A, I. Diversen, 109.

<sup>34</sup> Uit Hemeryck 1934 blijkt dat Van Eeden dit werk in zijn bezit had.

<sup>35</sup> Dit ideaal was door Swinburne in 1868 voor het eerst in Engeland bepleit. Zie Prettejohn 1998, p. 27.

<sup>36</sup> Prettejohn 1998, p. 42-43.

<sup>37</sup> In een in 1894 aan het essay toegevoegde voetnoot. Van Eeden 1894, p. 140. Over Van Eeden en Whistler zie Heijbroek & MacDonald 1997, p. 60-61.

<sup>38</sup> Zie Van Eeden 1971a (dagboeknotitie van 23 oktober 1895).

<sup>39</sup> Morris 1890. Er zijn echter ook interpretaties van *The Earthly Paradise* die toch wijzen op een mogelijke socialistische achtergrond van dit werk, omdat de personages op zoek zijn naar een utopische maatschappij en er een onvrede met de eigen maatschappij uit spreekt. Zie bijvoorbeeld MacCarthy 2010, p. 261.

<sup>40</sup> Van Eeden 1894, p. 131.

<sup>41</sup> Zie Van Eeden 1890b.

over dacht. De depreciatie van de Franse moraal, en de Parijse in het bijzonder, was in het fin de siècle een bekend topos.<sup>42</sup> Toen Van Deyssel aan Van Eeden schreef dat hij in de *Verzen* (1890) van Gorter veel van de Franse poëzie herkende, vatte Van Eeden dat niet op als een compliment voor Gorter. Hij antwoordde Van Deyssel dat hij in Gorters verzen niets Frans, maar juist veel van Shelley, Tennyson en Swinburne herkende. Tussen de banale sensualiteit van de Franse poëzie en het zuivere sensuele in de Engelse poëzie bestond volgens hem een wezenlijk verschil.<sup>43</sup>

Volgens Van Eeden verkeerde de kunst die in Londen gemaakt werd ten opzichte van de Franse in een vroeger stadium van een hogere ontwikkeling: 'Want nergens zie ik dat het intellect der zeer artistieke franschen stijgt boven dat der minder artistieke Engelschen. Integendeel.'<sup>44</sup> Als voorbeelden van Engelse literatuur waarin toen al ideeën en schoonheid tot een geheel werden gesmeed, noemt Van Eeden onder andere het werk van Morris, Gosse en Swinburne. Morris' utopische roman *News from Nowhere* haalt hij aan als een goed voorbeeld van Engelse literatuur met een visie.<sup>45</sup> Zelfs het werk van Kipling, dat hij samen met het werk van Rossetti rekende tot de puur esthetische poëzie, bezit volgens Van Eeden ook de extra kwaliteit 'menschelijk mooi' te zijn.<sup>46</sup> Het was de vereniging van het Schone en het Goede, de ethische component in kunst, die Van Eeden bij de Tachtigers en ook in de Franse cultuur miste, waarvan hij in Engeland volop voorbeelden kon vinden.

### 3.3 *Het Schone en het Goede*

In 1891 schreef Van Eeden: 'Gewoonlijk doet filosofie aan kunst geen goed. Morris' utopie is kunst om een cent te geven, en Swinburne lees ik ook liever in vers dan in proza.'<sup>47</sup> Toch waren juist de meer geëngageerde werken van Engelse schrijvers hem van dienst in zijn zoektocht naar een manier om het Schone en het Goede in kunst te verenigen. Uit het werk van Morris en Crane koos hij voorbeelden, citaten en ideeën die hij inzette in zijn bijdragen aan het debat over de verhouding tussen kunst en maatschappij om zijn argumentatie kracht bij te zetten. Morris was voor Van Eeden het ideale voorbeeld om te laten zien dat artistieke en maatschappelijke betrokkenheid in één persoon, en in diens werk konden samengaan.

In de beschouwing 'Artiest en Socialist' (1897) komt Van Eeden terug op het Kroniekdebat van een jaar eerder, waarin kunstenaars en socialisten tegenover elkaar kwamen te staan. Hij legt uit dat een dergelijk debat in Engeland niet zou hoeven plaatsvinden, omdat beide groepen zich daar hebben verenigd:

In Engeland is er tusschen de beide groepen [de artistieke en de politieke groep] een innige verstandhouding ontstaan. Wellicht door de hooger ontwikkeling van uiterlijke levensvormen, wellevendheid, hoffelijkheid en maatschappelijkheid, die onmisbaar zijn voor uitbreiding der

<sup>42</sup> Zie De Bont & Verschaffel 2004 en Krul 2012.

<sup>43</sup> Frederik van Eeden aan Lodewijk van Deyssel, 13 oktober 1890. Via Endt 1986, p. 341. Van Eeden schrijft: 'Ik vind 'verzen' volstrekt niet Fransch. Je zult in Swinburne, in Tennyson (Rizpah) in Shelley (Revolt of Islam) even sensuele dingen vinden. Het onderscheid tusschen deze en de Romaansche sensualiteit is subtiel maar in mijn oogen essentieel.'

<sup>44</sup> Van Eeden 1894, p. 154-155.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 158.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>47</sup> Van Eeden 1894, p. 158.

verstandhouding. Er is in Engeland een groep van artistieke socialisten waarvan William Morris de hoofdfiguur was.<sup>48</sup>

Ook al had Van Eeden misschien het meest genoten van Morris' *Earthly Paradise*, uit deze passage blijkt dat ook de inspanningen die Morris verrichte om kunst en samenleving te laten samenvloeien zijn aandacht trokken. Van Eeden kende ook diens socialistische en utopistische geschriften. *News from Nowhere* noemde hij in 1892 al in 'Nieuw Engelsch Proza II'. In 1898 las hij *A Dream of John Ball*, misschien in de vertaling van Henriette Roland Holst uit dat zelfde jaar, en vond het 'mooi'.<sup>49</sup> De manier waarop Morris te werk ging was voor Van Eeden een voorbeeld van hoe het ook in Nederland idealiter zou moeten, en was voor hem het bewijs dat een vereniging van wat in Nederland nog uitersten leken, namelijk kunstenaarschap en sociale betrokkenheid, daadwerkelijk mogelijk was.

Walter Crane werd eveneens door Van Eeden als bewijsstuk ingezet in de discussie over het Goede in kunst. In 1894 bewerkte Van Eeden het artikel 'Over Humaniteit' uit 1891 – zijn bijdrage aan het socialismedebat in *De Nieuwe Gids* – om het in zijn *Studies* opnieuw te kunnen publiceren. In de eerste versie van het stuk gaat hij in op de vraag of er artiesten kunnen bestaan die tegelijkertijd socialist zijn, en keert hij zich tegen het standpunt van Van Deyssel, die meent dat alleen Van der Goes 'artiest-socialist' is geweest. Van Eeden corrigeert hem door een hele reeks mensen te noemen zoals Shelley, Heinrich Heine, Victor Hugo en zelfs Jezus, die volgens hem allen poëet en socialist tegelijk waren. Juist kunstenaars zijn volgens hem gevoelig voor sociale kwesties, en hebben door die gevoeligheid op anderen over te brengen het socialisme doen ontstaan. In 1894 schrapte Van Eeden deze argumentatie uit het stuk, en verving deze door een verwijzing naar het werk van Crane. In datzelfde jaar verscheen de Nederlandse vertaling van Cranes *The Claims of Decorative Art*. Volgens Van Eeden was met de vertaling van dit boek (en de algemene onderschrijving van de ideeën hierin) de kwestie van het bestaan van 'artiest-socialisten' voldoende afgehandeld, en hoefde hij zijn standpunt hieromtrent niet meer te herhalen.<sup>50</sup> Hiermee benadrukte en erkende hij het gezag en de bekendheid van Cranes ideeën op dit punt. Cranes boek, waarin de connectie tussen kunst en samenleving en de invloed die beiden op elkaar uitoefenen centraal staat, had zodanig opgang gemaakt, dat Van Eeden zich op Cranes gezag blijkbaar gevrijwaard voelde van verdere verdediging van zijn standpunt.

#### 4. John Ruskin

Crane en Morris vertegenwoordigden voor Van Eeden de ideale kunst waarin het Goede en het Schone verenigd werden. Toch kon het nog beter. Eén prerafaëlitische auteur heeft Van Eeden vanaf 1893 meer dan tien jaar tot voorbeeld gediend, en dat is Ruskin. Met Ruskin deelde Van Eeden de overtuiging dat geen grote kunst mogelijk is wanneer niet de tijd zelf goede beginselen of idealen bezit, en niet de kunstenaar zelf ook goed is. Van Eeden heeft zowel in zijn geschriften als in zijn leefwijze geprobeerd de wereld Schoner en Beter te

<sup>48</sup> Van Eeden 1897, p. 257.

<sup>49</sup> Volgens zijn dagboekantekening van 21 maart 1898. Zie Van Eeden 1971a, p. 433.

<sup>50</sup> Van Eeden 1894, p. 91.

maken. De leer van Ruskin en diens ondernemingsdrang sterkten hem daarin en dienden hem in het aanscherpen, uitdragen en naleven van die overtuiging. In 1891 schreef hij: ‘Meestal gaan wij een schrijver erg bewonderen als wij in hem bedoelingen meenen te vinden die met onze eigen geheime bedoelingen overeenkomen, ook al verbeelden wij het ons maar.’<sup>51</sup> Waar het Ruskin betrof was dit met Van Eeden het geval.

#### 4.1 Kennismaking

Tot 1893 had Whistler Van Eedens beeld van Ruskin bepaald. Ruskin had in *Fors Clavigera* (1871-1884) over Whistlers schilderij *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (ca. 1872-1875) geschreven dat de schilder het publiek daarmee een pot verf in het gezicht smeet. Whistler spande vervolgens een proces tegen Ruskin aan. Uit het verslag dat hij in *The Gentle Art of Making Enemies* opnam over dat proces (en dit verslag kende Van Eeden) komt Ruskin verre van positief naar voren.<sup>52</sup> Maar in juli 1893 las Van Eeden een bundel lezingen van Ruskin zelf – *The Two Paths* uit 1887 – waardoor hij ging begrijpen waar Ruskin in Engeland zijn status aan had verdiend:

Nu begrijp ik R[uskin]’s populariteit. Door Whistler kennen we hem alleen als de populaire autoriteit die in kunst blundert. [...]

Maar lezende hoe die man sprak in 1858, hoe hij de zwaarste en sterkste ideeën met de grootste overtuiging uitsprak, dan denkt men niet van die kritische vergissingen. Hij is een gedachte-mensch, geen kunst-criticus. Over de theorie, over kunstmoraal, over sociale moraal, over vrede en oorlog, zei hij voor 30 jaar, wheijs [sic] en sterk, wat nu nog niemand beter kan weten.<sup>53</sup>

Van Eeden vond in het werk van Ruskin wijze ideeën over het Goede in kunst en maatschappij, die hij graag eerder in zijn leven had willen leren kennen: ‘Wat zou ik een rustiger, vruchtbaarder leven hebben gehad als ik eerder tot zijn [Ruskins] wijsheid had kunnen naderen’, schreef hij in 1898.<sup>54</sup> Zijn receptie van Ruskin begon in 1893 met het noteren van enkele citaten uit *The Two Paths*. De passages die Van Eeden overschreef, kunnen grofweg in twee categorieën worden onderverdeeld: uitspraken over kunst en uitspraken over sociale misstanden.

In de twee uitspraken over kunst die Van Eeden overpende, wordt het Schone met het Ware en het Goede verbonden. De eerste genoteerde uitspraak luidt: ‘Wherever art is practiced for its own sake ... it has an influence of the most fatal kind on brain and heart; whereas art devoted humbly and selfforgetfully to the clear statement and record of the facts of the universe, is always helpful and beneficent.’ Kunst om kunst zoals die van Whistler, die niets anders dan een schoonheidsimpressie wilde geven, wees Ruskin compleet af. Maar kunst die het leven uitbeeldde en ‘the facts of the universe’, algemene waarheden vastlegde,

<sup>51</sup> Hij schreef dit in ‘Nieuw Engelsch Proza II’, waarin de uitspraak betrekking heeft op Walter Pater. Zie Van Eeden 1894, p. 159.

<sup>52</sup> Over dit proces is in Nederland geschreven door Philippe Zilcken. Zie Zilcken 1895b. Van Eeden schrijft over *The Gentle Art of Making Enemies* in ‘Nieuw Engelsch Proza II’.

<sup>53</sup> *Aantekeningen en citaten betreffende door Frederik van Eeden gelezen boeken van verscheidene aard*. UBA, XXIV A, I. Diversen, 109. De andere citaten uit deze paragraaf zijn, tenzij anders aangegeven, allen hieruit afkomstig.

<sup>54</sup> Van Eeden 1904, p. 235.

was volgens Ruskin altijd leerzaam en weldadig. Ruskin benadrukt hier het belang dat kunst kan hebben voor de samenleving, een standpunt dat Van Eeden in het Kroniekdebat zelf ook uitgedragen had. Daarmee wees Van Eeden Whistlers esthetische kunst nog niet af, zoals Ruskin, maar hij deelde met Ruskin wel de overtuiging dat er naast kunst om kunst, die louter Schoon was, ook een hogere vorm van Schoonheid kon bestaan die zowel het Ware ('facts of the universe') bevatte als het Goede kon bevorderen (zij was 'helpfull and beneficent').

Een tweede passage over kunst die Van Eeden overschreef, luidt: '[...] but one steady aim in all that I have ever tried to teach, namely – to declare that whatever was great in human art was the expression of men's delight in Gods work'. Kunst moest volgens Ruskin idealiter een uiting zijn van bewondering voor Gods werk, de natuur. Kunst bestond niet op zichzelf en om zichzelf, maar bij de gratie van de natuur. Deze uitspraak van Ruskin is buiten het aantekenboek ook door Van Eeden geciteerd in het artikel 'Over Kritiek' uit 1894. Daarin gebruikt hij het citaat om te benadrukken dat kunstenaars die via kunst uiting geven aan hun beleving van de natuur en van God de mensen vaak meer kunnen leren dan kunstenaars die 'zich expresselijk tot onderwijzen' zetten.<sup>55</sup> Hiermee keert hij zich net als de andere Tachtigers tegen de belerende ideeënkunst van de generaties voor hem en kent hij tegelijkertijd aan het Goede en het Ware een nieuwe plaats toe binnen het Schone.

De andere door Van Eeden overgenomen citaten uit *The Two Paths* bevatten voornamelijk kritiek op de huidige samenleving en zoeken naar een manier om die te verbeteren. Die kritiek betreft vooral het kopen van goedkope waren, waarmee men in feite steelt van de armen: 'Whenever we buy cheap goods, remember we are stealing somebody's labour. I say in plain Saxon, stealing', citeert Van Eeden in zijn aantekenboek. In 1897 verwerkte hij deze uitspraak in de studie 'Werk en Brood': 'Laten wij het maar herhalen, 'in plain Saxon' zoals Ruskin zei, in rond Hollandsch, stelen doen we allen, we zijn dief of diefjesmaat.'<sup>56</sup> Hij neemt in deze studie vervolgens ook Ruskins rekensommetje over dat dient om aan te tonen dat de mensen die zelf niks produceren het grootste gedeelte van de productie van arbeiders consumeren. Hoewel de arbeiders het werk doen, blijft voor hen het minste over. De boodschap die Van Eeden in deze studie in navolging van Ruskin verkondigt, is dat we loyaal moeten zijn aan de armen en zelf verantwoordelijkheid moeten nemen voor de verbetering van de samenleving door het welzijn van de gemeenschap boven het eigenbelang te stellen.

#### 4.2 Het sonnet op Ruskin

Vijf jaar na het lezen van *The Two Paths* raakte Van Eeden opnieuw in de ban van een werk van Ruskin. In juli 1898 las hij *Fors Clavigera*, zesennegentig brieven aan werklieden, die in de jaren zeventig gepubliceerd waren in de vorm van pamfletten en later in vier delen werden gebundeld.<sup>57</sup> De brieven behandelen zeer diverse onderwerpen, zoals autobiografische voorvallen, de oprichting van het St. George Gilde en het proces dat Whistler tegen Ruskin aanspande. De indruk van het werk van Ruskin was in 1898 nog veel groter dan in 1893. Tijdens het lezen van *Fors Clavigera* in de zomer van 1898 noteerde hij steeds gevoelens en

<sup>55</sup> Van Eeden 1894, p. 25 en 27.

<sup>56</sup> Van Eeden 1897, p. 207.

<sup>57</sup> Volgens de bibliotheekinventaris had Van Eeden een goedkope editie uit 1896 in zijn bezit. Zie Hemeryck 1934.

gedachten in zijn dagboek die wijzen op bewondering en een gevoel van verwantschap. Ruskin 'geeft kracht en troost' en was voor Van Eeden 'wat zijn enkele vriendinnen voor hem [Ruskin] waren: a great comfort'.<sup>58</sup>

Op 10 september 1898 resulteerde de dankbaarheid voor de herkenning die Van Eeden in Ruskins werk vond in een Engels sonnet op Ruskin dat beschouwd kan worden als een ode aan deze criticus.<sup>59</sup>

John Ruskin

O splendid well of holy bitterness  
brimfull with thy dire sorrows and the shame  
of this vile age -- thou quenchest rage's flame,  
thou sweetest my own c[h]alice of distress.

Couldst thou but yet, ere mortal parting came  
my thanks accept, my poor endeavours bless  
and take my oath that I shall without blame  
thy heavy standard bear and knightly dress.

Alas for wrongs by blinded idlers spent  
on thee, their prophet and their truest chief!

Thy great heart overcome, thy great mind bent  
by weight of old and unrelenting grief!

Now dost thou die! -- and I who cannot mend!  
and my full force that cannot give relief!<sup>60</sup>

Van Eeden stelt Ruskin in dit sonnet voor als een oude man voor wie sterven een weldaad zou zijn omdat hij dan eindelijk verlost zou worden van zijn levenslange zorgen. Op het moment dat Van Eeden dit sonnet schreef, was Ruskin 79 jaar. Twee jaar later, op 20 januari 1900, zou hij komen te overlijden. Over Ruskins langdurige (geestes)ziekte aan het eind van zijn leven was in Nederland niet veel bekend. Het idee van een oude, lijdende man kan Van Eeden wel aan Ruskin zelf ontleend hebben, omdat deze zich in *Fors Clavigera* herhaaldelijk over zichzelf beklaagt en zichzelf neerzet als iemand die gestrand is en eenzaam is achtergebleven.<sup>61</sup>

De negatieve elementen in het sonnet – Ruskins bitterheid, zijn zorgen en schaamte over de eeuw, zijn naderende dood en het onbegrip van de mensen waarvoor hij vocht – staan haaks op alle positieve karakterisering en de 'I' in het sonnet aan Ruskin toekent: zijn bitterheid is heilig, is als een schitterende bron waaruit de 'I' kan putten om zijn eigen woede

<sup>58</sup> Van Eeden 1971a, p. 443-444.

<sup>59</sup> Zie Van Eeden 1971a, p. 444 voor de dagboek aantekening: 'Ik zat in 't mooie valleitje, sloep er, en las Coleridge en maakte mijn sonnet op Ruskin.'

<sup>60</sup> Dit sonnet werd gepubliceerd in *De Nieuwe Gids* van 1900 en is later opgenomen in Van Eeden 1901, p. 56.

<sup>61</sup> Marius 1899c, p. 8 geeft Ruskins kreet weer als: 'Ik ben tot het uiterste gestrand en eenzaam zoo in mijn leven als in mijn gedachten!'

te doven en zijn leed te verzachten. Daarnaast is Ruskin een voorbeeld en een leider voor de gedachten en daden van de 'I'. In tegenstelling tot de 'blinded idlers', de werklozen (of in een negatievere betekenis: de leeglopers die te lui zijn om te werken) wiens profeet Ruskin was, doet de 'I' juist schamele pogingen hem na te volgen, zijn standaard hoog te houden en die op ridderlijke wijze uit te dragen. In toepasselijk mediëvalistisch taalgebruik, legt de 'I' als een middeleeuwse ridder de eed af waarmee hij belooft te zullen handelen naar het 'bevel' van zijn meester. Identificeren we de 'I' met Van Eeden, dan lijkt het erop dat hij hier zinspeelt op zijn kolonisatieplannen en op de lezingen waarin hij aan Ruskin verwant socialistisch gedachtegoed verkondigde. Van Eeden vraagt Ruskins zegening voor zijn initiatieven en wenst vervolgens dat Ruskin mag sterven, ook al zou die pijn voor de 'I' moeilijk te verzachten zijn.

#### *4.3 Recht of Macht*

In de herfst van 1898 ging Ruskin ook een grotere rol spelen in Van Eedens beschouwend werk. In de lezing 'Recht of Macht', die Van Eeden op 9 december hield voor de Bond van Nederlandse Onderwijzers in Amsterdam, presenteert Van Eeden eenzelfde beeld van Ruskin als in het sonnet. Ruskin wordt opnieuw voorgesteld als een wijze, lijdende, oude man, waar Van Eeden troost en herkenning bij vindt:

[...] Ruskin is een van 's werelds wijzen. Hij verliest niet uit het oog het eeuwige wezen der dingen, hij schouwt diep in den ondoorgrondelijken afgrond van zijn zelf. Hij overziet zijn eigen wezen van heldere hoogten. Hij vergeet nooit dat het de schoonheid en de wijding in de dingen is, tot welker kennis en ontwaring wij op aarde leven. Zijn fouten, en vergissingen, talrijk genoeg, zijn zooals alleen een groot man ze heeft en begaat. In zijn erkenning er van steunt hij ons. In weinig dingen vond ik zooveel troost als in het lezen van zijn vertrouwen en zijn standvastigheid onder diepgaand leed, eigen dwaling en moeite door anderen veroorzaakt. Helaas, dat op dit oogenblik zijn machtige geest voor goed omneveld is door ouderdom.<sup>62</sup>

Dit citaat laat duidelijk zien dat juist de combinatie van aandacht voor het Schone ('schoonheid'), het Goede ('wijding') en het Ware ('kennis', 'ontwaring', 'wijzen') Ruskin voor Van Eeden bijzonder maakt. Daarom ook was hij voor Van Eeden een 'groot man', die vanaf eenzame, 'heldere hoogten' op zichzelf en de wereld neerkeek. Ook Van Eeden hoopte als kunstenaar een wijze te kunnen zijn en een leiderspositie in de maatschappij te kunnen innemen. Hij lijkt zich in zoverre met Ruskin te identificeren dat ook hij probeert standvastig te blijven in het nastreven van zijn idealen, ook al wekt dat soms de weerstand van anderen op en worden er door hem vergissingen gemaakt. Verderop in de lezing vergelijkt Van Eeden Ruskin met Nietzsche. Ruskin is volgens hem de strijder voor recht, Nietzsche de strijder voor macht. Beiden zijn inmiddels 'tot zwijgen gebracht en geslagen door waanzin', en voor Van Eeden is duidelijk geworden 'wiens werk tot groter glorie is bestemd'. De keuze tussen 'Recht of Macht' is hiermee gemaakt.

'Recht of Macht' gaat, algemeen geformuleerd, over de problemen van de Marxistisch materialistische leer. Van Eeden betoogt dat de 'zieke maatschappij' niet door

---

<sup>62</sup> Van Eeden 1904, p. 231.

klassenstrijd en politieke actie alleen gered kan worden, maar dat de voortbrengings- of productiewijze veranderd moet worden door bij het denken en handelen van het individu te beginnen. Marx maakte zich volgens Van Eeden schuldig aan verwaarlozing van het Recht en de innerlijke of individuele factor, het ‘door ieder, persoonlijk, daadwerkelijk veranderen van zijn bestaanswijze’.<sup>63</sup> De Angelsaksische uitwerkingen van Marx’ gedachtegoed, zoals die van Henry George en de *Fabian Society*, waren volgens Van Eeden een stap in de goede richting. Maar toch ligt volgens hem ook aan de Engelse vorm van het Marxisme nog een denkfout ten grondslag, die Van Eeden naar eigen zeggen ook zelf lange tijd heeft gemaakt, namelijk ‘het te veel te verwachten van staat en regering’. Henry Georges idee van de invoering van de ‘single tax’ op grondbezit was een regeringsmaatregel, evenals de landnationalisatie en de oprichting van Staats-hoeven die de Fabians bepleitten. Met het idee van het stichten van coöperatieve Rijkshoeven was Van Eeden ook zelf nog uitgegaan van een systeem van staatslandbouw dat geleidelijk tot ‘land-nationalisatie’ zou leiden.<sup>64</sup>

De werken van David Henry Thoreau, Henry George, Franz Oppenheimer en Ruskin, die Van Eeden in de jaren 1897-1898 opeenvolgend las, deden hem echter tot andere ideeën komen.<sup>65</sup> In Ruskin vond hij de lang gezochte leraar die hem in staat stelde ‘te zoeken en te vinden den weg tot beter kennis en gevoel’.<sup>66</sup> Door het lezen van onder andere *Fors Clavigera* kwam hij tot het inzicht dat de regering altijd een afspiegeling is van het wezen en werken van individuen. Zolang daarin geen verandering wordt gebracht, kan ook het wezen van de regering niet veranderen. Ruskin richtte zich eerst tot de werklieden zelf en riep hen op om een rechtvaardige verdeling van bezit na te streven en niet alleen uit eigenbelang te handelen. Hij stelde ieder afzonderlijk individu aansprakelijk voor de maatschappij. Op basis van dit idee ontwikkelde zich bij Van Eeden een nieuw geloof in het principe van gemeenschappelijk grondbezit, dat in 1898 zou resulteren in de oprichting van Walden. Deze kolonie zou niet afhankelijk zijn van staatshulp, maar een vrije onderneming van arbeiders worden, waar ‘naar Ruskins voorbeeld’ alle winstuitkering zou worden vermeden.

#### 4.4 Voorrede bij Fors Clavigera

In de jaren rond de eeuwwende bleef Van Eeden zich met Ruskin bezighouden. Zo las hij diens *Unto this Last* (1862), vier lezingen over de staathuishoudkunde.<sup>67</sup> Ook de studies van H.P.G. Quack boden hem informatie over Ruskins leer.<sup>68</sup> Toen Lodewijk van Deyssel hem in juni 1899 vroeg om een stuk voor het *Tweemaandelijksch Tijdschrift*, gaf Van Eeden te kennen dat hij wel iets over Ruskin wilde schrijven.<sup>69</sup> Voor dit tijdschrift is dat er uiteindelijk

<sup>63</sup> Ibidem, p. 217.

<sup>64</sup> Van Eeden 1897, p. 268-333.

<sup>65</sup> Dit rijtje leermeesters noemt ook Kalff Jr. 1927, p. 187.

<sup>66</sup> Van Eeden 1904, p. 235.

<sup>67</sup> Dit werk wordt niet vermeld in Van Eedens bibliotheekinventaris, maar hij verwijst ernaar in *De Blijde Wereld*. Zie Van Eeden 1903. In dat jaar kan Van Eeden het werk ook in Nederlandse vertaling hebben leren kennen: er verschenen er namelijk twee van in 1901. Zie Ruskin 1901b en Ruskin 1901c.

<sup>68</sup> Quack 1892 en Quack 1901. Dit laatste werk maakte deel uit van Van Eedens bibliotheek. Zie Hemeryck 1934.

<sup>69</sup> Zie Prick 1981-1986, p. 101, deel 3, noot 132.



niet van gekomen. Het stuk dat hij in 1901 uiteindelijk over Ruskin schreef, werd als voorrede opgenomen in de Nederlandse vertaling van *Fors Clavigera*.<sup>70</sup>

Deze voorrede is over het geheel genomen zeer lovend. Van Eeden zet *Fors Clavigera* daarin neer als een van de grote boeken van zijn tijd. Het boek heeft volgens hem een aantal voordelen ten opzichte van andere economische en socialistische geschriften: het is wetenschappelijk en speels tegelijk, het toont aan dat socialisme en communisme geen negatief geladen begrippen hoeven zijn, en bovendien is Ruskin welsprekender dan andere theoretici. Kortom: het boek bevat Waarheid, Schoonheid en is ethisch hoogstaand. Toch spreekt uit de voorrede een veranderende mening over Ruskin. Waar Van Eeden in eerdere geschriften nog vrijwel kritiekloos stond tegenover diens gedachtegoed, daar kunnen uit de voorrede drie expliciete kritiekpunten gedestilleerd worden.

Een eerste kritiekpunt ten aanzien van Ruskins filosofie betreft diens wens koningen en bisdommen in een communistische samenleving te behouden. Net als Van Eeden zich in het Kroniekdebat van 1896 tegen Diepenbrocks verdediging van de monarchie verzette, keert hij zich hier op eenzelfde manier tegen Ruskins standpunt. Hij schrijft dat hij een samenleving van gelijkberechtigten, 'waarbij geen individu wordt opgeofferd door de huldiging tot wereldsch symbool eener goddelijke eenheid', hoger acht. Toch kon Van Eeden deze overtuiging ook in 1901 niet geheel trouw blijven. Hoewel hij zijn liefde voor pracht niet expliciteerde, zoals Ruskin deed, bleef ook hij gevoelig voor een koninklijke en adellijke leefwijze.<sup>71</sup> Van Eedens kritiek op Ruskin zou daarom wellicht ook als een kritiek op zichzelf kunnen worden beschouwd.

Ten tweede had Van Eeden kritiek op het feit dat Ruskin de 'poëzie der machine' niet verstond. De Engelsman geloofde niet dat er ooit machines zouden kunnen bestaan die vernuftig, schadeloos en schoon zouden zijn. Evenmin geloofde hij dat mensen zouden kunnen leren omgaan met de vrije tijd waar zij door het gebruik van machines over kwamen te beschikken. Net als veel andere Nederlanders vond Van Eeden machines juist nuttig en onschadelijk, zo blijkt ook uit andere geschriften van zijn hand.<sup>72</sup> Ook was hij een groot voorstander van het gebruik van machines op Walden. Hij schafte daar de nieuwste technologische snufjes aan om de arbeid te vergemakkelijken.<sup>73</sup>

Een laatste kritiekpunt betreft de nadruk die Ruskin in *Fors Clavigera* legt op het belang van kunstopvoeding voor kinderen. Van Eeden achtte een goede kunstopvoeding nuttig, maar zag het niet als een eerste vereiste. Een kind moet volgens hem eerst leren eten, zindelijk worden, leren spreken en staan, alvorens andere, intellectuele zaken aan de orde komen. Ook pas opgerichte kolonies moet men immers 'opvoeden' door bij de basisbehoeften te beginnen, aldus Van Eedens nuchtere redenering.

Interessant is dat Van Eeden aan het einde van zijn inleiding Ruskins kolonisatieplannen, zoals verwezenlijkt in het St. George's Guild, ter sprake brengt, en hij dit gilde 'een meesterlijk ontwerp en een glansrijke fictie' noemt. Van Eeden wist dat het plan

<sup>70</sup> Ruskin 1901a. De vertaling is van de hand van Bertha Huber en werd in 1918 herdrukt onder de titel *Mensch en Maatschappij*.

<sup>71</sup> Over 'de dandy in Van Eeden' zie Fontijn 1999, p. 330.

<sup>72</sup> Zie 'Werk en Brood' in Van Eeden 1897, p. 229 en 'Binnenlandsche Kolonisatie' in Van Eeden 1904, p. 287. In Nederland overheerste deze positieve houding ten opzichte van de moderne technologie. Zie o.a. Kemperink 2011, p. 235-245.

<sup>73</sup> Bijvoorbeeld broedmachines en elektrische bellen. Zie De Ley & Luger 1980, p. 178 en 180.

voor het gilde was mislukt, maar net als Quack (zie hoofdstuk 3) vond hij het ontwerp zowel moreel als praktisch van belang voor alle volgende kolonisatieprojecten. De principes waarop het St. George's Guild gebaseerd was, kende hij een grote waarde toe, zoals het idee 'dat van de gemaakte winst geen persoonlijke uitkeeringen zullen geschieden', dat ook in Walden zou worden toegepast. Dat ook deze kolonie uiteindelijk een 'glansrijke fictie' zou blijken – zij ging in 1907 failliet – wist Van Eeden toen uiteraard nog niet.

#### 4.5 Kolonisatieplannen

In 1901 publiceerde Van Eeden een uitgeschreven ontwerp voor zogenaamde 'coöperatieve verbruiksverenigingen' onder de titel 'Binnenlandsche Kolonisatie'.<sup>74</sup> Een vergelijking met Ruskins ideeën over het St. George's Guild zoals verwoord in *Fors Clavigera* ligt hier voor de hand, temeer omdat Van Eeden ook in zijn betoog aan Ruskin refereert. Het verband tussen deze twee geschriften werd opgemerkt door een recensent van *De Tijdspiegel*, die 'Binnenlandsche Kolonisatie' en de Nederlandse vertaling van *Fors Clavigera* in een dubbelrecensie besprak.<sup>75</sup> Ik zal Van Eedens kolonisatieprincipes hier niet volledig uiteenzetten,<sup>76</sup> maar slechts de overeenkomsten en verschillen inventariseren tussen de ideeën van Ruskin en Van Eeden omtrent kolonisatie en staatsvorming, zodat duidelijker wordt op welke punten Van Eeden zich mogelijkwerwijs op Ruskins ideeën gebaseerd kan hebben.

Ruskin en Van Eeden opereerden allebei vanuit een onvrede met en verontwaardiging over de eigen tijd. Fundamenteel fout vonden zij de ongelijke verdeling van rechten en bezittingen over de mensen. De rijken hebben er volgens hen de meeste schuld aan dat de armen arm zijn en arm blijven. In feite stelen de rijken van de armen, maar zij wanen zich onschuldig. Bewustwording van deze ongelijke verhouding en van de eigen verantwoordelijkheid daarvoor was volgens Ruskin en Van Eeden een eerste stap in de richting van de ideale maatschappij. Beiden geloofden in de adel van de menselijke natuur en zagen daarin de bron van verandering gelegen. Wanneer de tijd rijp is, zullen de mensen verworden tot '[...] bekwame arbeiders, onbedorven mensen die hun vak verstaan en liefhebben en begrip hebben van stiptheid en orde.'<sup>77</sup> Zij zullen met plezier werken op het land of handwerk verrichten om in hun eigen levensonderhoud te voorzien. Gezonde en nuttige arbeid werd in de utopische visies van Van Eeden en Ruskin het belangrijkste bestanddeel van de nieuwe samenleving.

Het grootste lek in de kapitalistische maatschappij vormde volgens Van Eeden de handelaar of koopman als tussenpersoon. Deze functie moest volgens hem dan ook worden afgeschaft, en uiteindelijk ook het kapitalisme in het algemeen. Ook Ruskin laat zich in *Fors Clavigera* negatief uit over de functie van 'the middleman', hoewel hij in andere geschriften ook positieve kanten van de handelsstand benadrukt.<sup>78</sup> Van Eeden refereert op dit punt echter alleen aan *Fors Clavigera* om zijn eigen mening met Ruskins autoriteit kracht bij te zetten.

<sup>74</sup> In het *Tweemaandelijksch Tijdschrift* van maart 1901. Ook uitgegeven als brochure en gepubliceerd in Van Eeden 1904.

<sup>75</sup> A.K.J.K. 1901.

<sup>76</sup> Dit heeft Van Eeden zelf uitvoerig gedaan in 'Binnenlandsche Kolonisatie'. Ook Fontijn 1999 en het voorwoord van De Ley & Luger 1980 zijn op dit punt informatief.

<sup>77</sup> Van Eeden 1904, p. 286.

<sup>78</sup> Zie bijvoorbeeld Ruskin 1901, p. 27-29.

Van Eedens ideeën over de afschaffing van het beroep van koopman, zoals verwoord in ‘Binnenlandsche Kolonisatie’, gaan direct op Ruskins tekst terug:

Als wij zijn werk van belemmerend tusschenpersoon (de kapitalistische koopman) onder onze oogen zagen gebeuren, zooals Ruskin 't voorstelt, en wij zagen hem voor onze huisdeur een broodje van den bakker koopen voor een stuiver en weer aan de meid verkoopen voor drie stuivers, dan zouden wij gauw zwijgen over den nuttigen handelsman en hem als een dief weggagen.<sup>79</sup>

De kapitalistische handel, waarvan de tussenpersoon deel uitmaakt, berust op persoonlijke belangen en persoonlijk bezit, en werkt daardoor ‘als een stoornis en een lek, tot schade van voortbrenger en verbruiker, en tot zedelijke schade ook van den handelaar.’ Door die functie van handelaar af te schaffen wordt volgens Van Eeden ‘één lek gedicht en groote voorspoed is het gevolg [...]’.<sup>80</sup> Vervolgens diende volgens Van Eeden en Ruskin ook het kapitaalbezit en het grootgrondbezit te worden afgeschaft, zodat alleen vormen van gebruiksrecht en pacht overblijven. Door geen persoonlijk bezit te hebben en eigen kost met eigen hand te verdienen, hoeft niemand meer brood uit de monden van de arbeiders te stelen.

De vraag dient zich aan hoe groot het belang van Ruskins ideeën voor de totstandkoming van Van Eedens kolonisatieplannen is geweest. Naast de geschriften van Ruskin hebben namelijk ook het boek *Walden or Life in the Woods* (1854) van Henry David Thoreau en de ideeën van Franz Oppenheimer een rol gespeeld in de ontwikkeling van Van Eedens denken over kolonisatie.<sup>81</sup> Van Eeden had bewondering voor Oppenheimers initiatieven tot het oprichten van ‘agrarisch-industriele productie-eenheden’ en deed inspiratie op voor zijn eigen kolonie in diens *Die Siedlungs-Genossenschaft* (1896). Na het lezen van dit werk, in de zomer van 1898, schreef Van Eeden een brief aan Oppenheimer waarin hij om diens mening vroeg ten aanzien van de plannen voor Walden. Oppenheimer bediende hem vervolgens van adviezen, maar deze werden door Van Eeden niet allemaal ter harte genomen: diens bestrijding van het communisme keurde hij af, evenals het feit dat Oppenheimer het rente-systeem niet geheel durfde af te schaffen.<sup>82</sup>

Oppenheimer en Ruskin verschilden overigens beiden van Van Eeden door de religieuze principes die ten grondslag lagen aan hun vroege nederzettingen. Oppenheimer geloofde dat kolonies alleen bijeen konden worden gehouden door een religieuze band, en vroeg zich sterk af of Walden wel kon bestaan wanneer zij niet op religieuze beginselen gebaseerd was.<sup>83</sup> Ruskin stelde voor de bewoners van het St. George's Guild een lijst christelijk geïnspireerde geboden op die als leidraad dienden voor het leven in het gilde. Het is niet geheel duidelijk wat Van Eeden hiervan dacht. In *De Blijde Wereld* schrijft hij dat Godsliefde het enige middel is om de mens van de onderdrukking te redden en dat de mensheid alleen bevrijd kan worden door onderwerping aan het gezag der Waarheid ofwel

<sup>79</sup> Van Eeden 1904, p. 268-269. In de voetnoot bij deze passage verwijst Van Eeden naar Fors Clavigera IV, brief LXXIII.

<sup>80</sup> Ibidem, p. 269.

<sup>81</sup> Zie De Ley & Luger 1980 en Fontijn 1999, p. 420-421.

<sup>82</sup> Zie Fontijn 1999, p. 420-421 en Van Eeden 1904, p. 276.

<sup>83</sup> Zo schrijft hij in een brief aan Van Eeden. Zie Fontijn 1999, p. 421.

Gods-gezag (wat een breder godsbegrip impliceert dan het christelijke). Hoe groter namelijk de onderwerping aan Gods gezag, des te minder menselijk gezag de mens nodig heeft.<sup>84</sup>

Toch was Walden eerder gebaseerd op Van Eedens eigen interpretatie van ‘anarchisme’ dan op religieuze principes. Onder ‘anarchie’ verstond hij de meest natuurlijke manier van samenwerking, waarbij alle mensen vrijwillig opgaan in een geheel.<sup>85</sup> Om dat gewenste harmonische geheel te vormen, konden gelijkgezinden volgens Van Eeden het beste in een kolonie samenleven. De leden van Ruskins gilde bleven daarentegen aan het gewone maatschappelijke leven deelnemen en woonden niet op eigen grondgebied. Een fundamenteel verschil is ook dat Van Eeden zijn kolonie op het land stichtte, terwijl Ruskin zijn gilde bewust in de stad plaatste zodat het functioneerde *in* de samenleving, daar als voorbeeld kon dienen en op den duur zijn invloed kon uitbreiden. Wel deelde Van Eeden met Ruskin de hoop dat een samenwerking tussen verschillende kolonies ertoe zou leiden dat de hele samenleving geleidelijk de nieuwe levensvorm zou overnemen. Ruskin en Van Eeden wilden dus hetzelfde bereiken, maar kozen daartoe verschillende methoden.

Andere verschillen tussen de pleidooien voor een hervormde samenleving van Ruskin en van Van Eeden zijn door Van Eeden zelf al aangekaart in zijn voorrede bij *Fors Clavigera*. Voor Ruskin was zedelijk en intellectueel onderwijs voor kinderen heel belangrijk, omdat op die manier smaak kon worden ontwikkeld waardoor ook de kunst op een hoger plan kon komen te staan. Van Eeden vond dat Ruskin te veel nadruk legde op kunstopvoeding en achtte een goede basisopvoeding belangrijker. Ook de kritiek op Ruskins machinehaat keert in Van Eedens ontwerp voor Walden terug: volgens Van Eeden mag men in de kolonies niet ‘tot primitieve methoden’ terugvallen, en mag pas met een nieuwe bedrijfstak worden begonnen wanneer het kapitaal het toelaat de beste methoden en technieken toe te passen.<sup>86</sup>

#### 4.6 Ruskins ‘Pleasures of Faith’ en het ontstaan van De Kleine Johannes 2 en 3

Eind 1902 las Van Eeden opnieuw een werk van Ruskin. In zijn dagboek deed hij verslag van zijn leesarbeit:

Gister avond las ik een heerlijke rede van Ruskin ‘the Pleasures of England II, the pleasures of faith’. Dat sterkte me, toen las ik in Viator. Daarop kwamen opdoemingen van mijn nieuwe boek. Maar anders dan ik gedacht had.<sup>87</sup>

‘The Pleasures of Faith’ is de tekst van een van Ruskins Oxfordse colleges uit de bundel *The Pleasures of England* (1885). *Johannes Viator*, het boek van de Liefde (1892), is Van Eedens autobiografische relaas over Johannes’ zoektocht naar (verschillende vormen van) liefde. Het nieuwe boek, waarvan hij na het lezen van ‘The Pleasures of Faith’ en *Johannes Viator*

<sup>84</sup> Van Eeden 1903, p. 15. Zie ook De Ley & Luger 1980, p. 57.

<sup>85</sup> Zie Van Eeden 1904, p. 285. Van Eedens idee van anarchisme hield het midden tussen het politieke of socialistische anarchisme en de softe variant van de Christen-anarchisten, geïnspireerd door Tolstoj. Over verschillende soorten anarchisme in Nederland, zie bijvoorbeeld De Vrankrijker 1972 en Moulaert 1981, p. 89-100. Ook in Belgische avant-gardekringen heerste het idee dat anarchisme, begrepen als het vrij en in harmonie samenwerken van individuen, de onevenwichtige samenleving weer in balans kon brengen. Zie Peeters 2005.

<sup>86</sup> Van Eeden 1904, p. 287.

<sup>87</sup> Dagboekantekening van 29 december 1902. In Van Eeden 1971b, p. 551.

‘opdoeringen’ kreeg, zou het tweedelige vervolg worden op *De Kleine Johannes* (1887).<sup>88</sup> Omdat het dagboek hier zo’n duidelijke aanwijzing geeft voor het idee dat de opzet van het tweede en derde deel zich mede door het lezen van Ruskin heeft gevormd, lees ik deze romans in het licht van Ruskins lezing.

Ruskins lezing ‘The Pleasures of Faith’ is een idealistisch betoog over de Engelse cultuurgeschiedenis van de middeleeuwen.<sup>89</sup> Het is een verhaal over de voordelen van geloof en het belang van mentaliteit, en een pleidooi voor een terugkeer naar het zuivere, eenvoudige leven van de middeleeuwen. Ruskin wijst erop dat we de eigen tijd niet moeten ophemelen nu we van ons geloof zijn afgevallen, maar dat we zouden moeten terugverlangen naar de oprechtheid van het geloof in vroegere tijden en het plezier dat daaraan beleefd kan worden. Hij roept studenten op te geloven in oude legendes, te leven volgens de eenvoudige principes van de middeleeuwen en te proberen de genoegens van het geloof te ondervinden. Te voet naar Rome lopen, langs de weg slapen en op water en brood leven, zullen dan spirituele ervaringen zijn die meer voldoening geven dan de luxe waarover men in de eigen tijd gewend is te beschikken. Wanneer we weer terugkeren naar deze eenvoudige en harmonieuze leefwijze, zijn we misschien in staat om in de tijd die voor ons ligt een even hoge standaard te bereiken als in de middeleeuwen. Wat achter ons ligt was ideaal en dat wat na ons komt zal ook weer het goede brengen, mits we oog krijgen voor de gebreken van de eigen tijd, aldus Ruskins les.

Het tweede en derde deel van *De Kleine Johannes* vertonen thematische overeenkomsten met Ruskins lezing. Samenvattend staat in het eerste, vroege deel van *De Kleine Johannes* het afscheid van de kindertijd centraal. Johannes wordt zich bewust van de maatschappij, die hem teleurstelt omdat de mensen de natuur hebben ontwijfd en egoïstisch zijn geworden. Hij wendt zich daarom af van de mensen, maar komt tot het inzicht dat zowel een vlucht uit de maatschappij als een toevlucht tot het geloof uiteindelijk geen oplossing biedt voor menselijke en maatschappelijke problemen. Het tweede en derde deel beschrijven de weg die Johannes moet afleggen voor hij zich uiteindelijk weer kan verzoenen met de mensheid. Johannes wordt onder de hoede genomen door inspirator Markus Vis, die hem laat zien hoe hij zijn leven in dienst van de mensheid kan stellen zodat uiteindelijk een hogere maatschappelijke staat kan worden bereikt. Na verschillende dwaalwegen te zijn ingeslagen en aan verschillende materiële verleidingen te hebben toegegeven, wordt Johannes zich uiteindelijk van zijn maatschappelijke taak bewust en is hij in staat zijn leven in dienst te stellen van de maatschappij.

Net als in Ruskins lezing worden in *De Kleine Johannes* 2 en 3 drie tijdvakken onderscheiden: een ideaal tijdperk dat voorbij is, de huidige tijd, en de toekomstige, utopische samenleving. Ruskin beschouwde de middeleeuwen als het ideale tijdperk dat als voorbeeld kon dienen voor de tijd waarin hij zelf leefde.<sup>90</sup> In *De Kleine Johannes* wordt de

<sup>88</sup> Op 26 juni 1903 schreef Van Eeden in zijn dagboek: ‘Eindelijk en voornamelijk – ik weet nu wat ik schrijven ga. Ik had al gedacht over het proza dat ik maken zou, [...] maar nu weet ik wat het worden moet. Het tweede deel van de *Kleine Johannes*.’ Zie Van Eeden 1971b, p. 562. In de periode tussen de eerste ‘opdoeringen’ en deze uitspraak, schreef hij niets anders. In augustus 1903 begon hij daadwerkelijk met schrijven. In 1905 verscheen deel 2 en in 1906 deel 3.

<sup>89</sup> Ruskin 1898, p. 294-330.

<sup>90</sup> In *The Two Paths* onderscheidt Ruskin echter drie ideale tijdperken: het Athene ten tijde van Pericles, het Florentijnse trecento en quattrocento, en de Venetiaanse renaissance.

klassieke ‘Gouden eeuw’ als ideaal voorgesteld, het tijdperk waarin Pan heerste, de Vader van de ideale, Schone mensen, die leefden in harmonie met de natuur. De dood van Pan symboliseert het verdwijnen van deze samenleving. De huidige tijd wordt zowel door Ruskin als in *De Kleine Johannes* in contrast gesteld met de tijd die eraan voorafging. In de eigen tijd worden mensen aan allerlei materiële verlokkingen blootgesteld, waardoor ze zelf niet meer inzien wat het beste voor hen is. De vroegere harmonie met de natuur is in deze maatschappij verstoord, en er heerst ongelijkheid en armoede. Maar zowel Ruskin als Van Eeden stelt dat het mogelijk is het tij te keren. De huidige tijd hoeft slechts een tussenfase te zijn op weg naar een betere samenleving. In die toekomstige utopische maatschappij leeft de mensheid bij Ruskin weer volgens middeleeuwse principes, en is in *De Kleine Johannes* de Schoonheid en eenheid van mens en natuur hersteld zoals die in de ‘Gouden eeuw’ bestond. In de toekomstdroom van Johannes aan het einde van deel 3 heeft de maatschappij haar hoogste evolutionaire staat bereikt.

Om de utopische staat te kunnen vormen, dient de huidige mens anders te gaan leven. Ruskins ideeën over de meest geschikte levenshouding om die staat te bereiken, lijken in *De Kleine Johannes* geïntegreerd te zijn. Zo is te lezen dat Johannes en Markus de ‘honesty and simplicity of life’ die Ruskin predikt, nastreven. Ze sluiten zich aan bij het zigeunervolk en nemen genoegen met een baal hooi als bed en een stuk brood als maaltijd. Zoals Ruskin al voorspelde geeft zo’n eenvoudig leven veel meer voldoening dan luxe en luiheid: ‘Rusten langs de weg en nu en dan brood en koffie in de keuken van een boerderij, dit alles was nieuw en opwekkend en prettig zodat Johannes weer moedig werd en vrolijk.’<sup>91</sup>

In ‘The Pleasures of England’, maar ook in andere geschriften van Ruskin, wordt benadrukt dat een maatschappij alleen kan verbeteren wanneer er eerst een verandering in mentaliteit binnen elk afzonderlijk individu plaatsvindt. Men moet zich verantwoordelijk gaan voelen voor de maatschappij en zich vervolgens een eenvoudig en zedelijk leven aanmeten om een betere maatschappij mogelijk te maken. Zoals ik hierboven heb laten zien, ging ook Van Eeden in dit principe geloven. In *De Kleine Johannes* beschrijft hij een dergelijke ideale individuele ontwikkeling. Met behulp van Markus komt Johannes namelijk tot het inzicht dat hij zichzelf zal moeten inzetten voor de verbetering van de maatschappij om uiteindelijk een nieuwe Gouden eeuw mogelijk te maken.

Johannes heeft echter nog een lange weg te gaan voor hij deze vastberadenheid en daadkracht bereikt. Tot ver in het derde deel blijft hij twijfelen over welke filosofie hij moet volgen, wat hij moet geloven en wat de beste levenswijze is. Het motief van de twijfel keert herhaaldelijk terug. Twijfel wordt gezien als iets negatiefs, want die betekent dat de mens zijn doel niet helder voor ogen heeft en niet in vrede met zichzelf en zijn omgeving kan leven. Johannes vreest dan ook regelmatig voor de twijfel die hij voelt. Ook in Ruskins lezing speelt de tegenstelling tussen geloven en twijfelen een rol. ‘Put that treacherous doubt away from you’, zo spreekt Ruskin zijn toehoorders toe wanneer zij twijfelen aan de waarheid van middeleeuwse legendes. Het gaat niet om het waar of niet waar zijn van deze verhalen, maar om het oprechte geloof erin. Johannes gelooft uiteindelijk in zijn visioenen en in hetgeen Markus hem leert. Langzaam groeit dan het besef dat, zoals ook Ruskin in zijn lezing zegt,

---

<sup>91</sup> Van Eeden 1979, p. 135.

rijkdom en weelde schijnzekerheden zijn en dat in vrijheid leven in een natuurlijke omgeving het hoogste goed is.

#### 4.7 Prerafaëlitisme en utopie

In het beeld dat Van Eeden in *De Kleine Johannes* 2 en 3 schetst van de utopische samenleving kunnen ook de utopische voorstellingen van andere prerafaëlitische auteurs worden herkend. Johannes heeft verschillende visioenen van de Gouden eeuw die is geweest (het rijk van Pan), en van de Gouden eeuw die komen gaat. De kenmerken die Van Eeden toekent aan die utopische staten raken in een aantal opzichten aan het prerafaëlitische utopistische discours.

In Johannes' visioenen van de Gouden eeuw heerst de mythische god Pan over een natuurvolk. Pan is de god van het woud, de herders en de jacht, en heerst over het ongerepte Arcadië. Pan wordt in de mythologie ook wel geassocieerd met wellust en zinnelijkheid (hij is een satyr, en de mannelijke tegenspeler van de fatale vrouw<sup>92</sup>), zo niet in *De Kleine Johannes*. Van Eeden beschrijft Pan als een oud en vriendelijk oermens met een vacht.<sup>93</sup> In de negentiende-eeuwse beeldende kunst komt zo'n vriendelijke versie van Pan ook vaak voor. Burne-Jones bijvoorbeeld, schilderde Pan tweemaal als een jonge, gespierde god met behaarde benen in een sprookjesachtig landschap (afbeelding 34), en ook andere Engelse kunstenaars hebben Pan als een vriendelijke natuurgod verbeeld.<sup>94</sup> Het volk van Pan, dat volkomen één is met de natuur, doet daarnaast denken aan de manier waarop Crane en Morris in hun werk ideale volkeren verbeelden. Wanneer Johannes met Wistik voor het eerst het rijk van Pan betreedt, trekt het volk van Pan in een stoet aan hen voorbij:

Daar kwamen zij aan, de mensen, een blijde, lichtkleurige stoet. Allen droegen bloemen, als kransen op 't hoofd, als slingers in de handen of om de schouders, de fluitspelers, de mannen, de vrouwen, de kinderen. En zij schenen zelf wel levende bloemen, in hun helderleurige, sierlijke klederen. Dik lokkenhaar hadden zij allen, dat glinsterde in de zonneschijn als donker goud, bij allen gelijk getint. Hun leden en gezichten waren door de zon gebruind, maar als de kleedplooien wegvielen, blonk hun lijf eronder blank als melk. De ouderen schreden statig en bedachtzaam op de maat, de kinderen droegen korfjes met vruchten, linten en groene twijgen, maar de jonge vrouwen en mannen dansten bij 't voortgaan op de ritme der muziek, zoals Johannes nooit had zien dansen. Ze bewogen hun lijven wiegelend, met kleine sprongen, telkens even stilstaand in gracelijke houding, de armen beurtelings boven 't hoofd heffend en het losse gewaad wuivend en weer samenvoegend in sierlijke plooien.<sup>95</sup>

De beschrijving van de dansende mensen doet denken aan de blootsvoetse, in natuurlijke gewaden gehulde danseres Isadora Duncan, die Van Eeden in 1905 zag optreden.<sup>96</sup> Ook interfereren in deze passage beelden uit Cranes populaire prentenboek *Flora's Feast. A Masque of Flowers* (1889), dat Van Eeden in zijn boekenkast had staan. De mensen in het

<sup>92</sup> Zie Spaanstra-Polak 2004, p. 47-48.

<sup>93</sup> Zie Van Eeden 1979, p. 167.

<sup>94</sup> Crane tekende een vriendelijke Pan op het omslag van het muziekprentenboek *Pan Pipes* (1883). Voor een pentekening van Pan door Ricketts zie *The Dial* van 1897, tegenover p. 22. Voor een tekening van Pan door Beardsley zie *The Studio* 1898, p. 259.

<sup>95</sup> Van Eeden 1979, p. 165.

<sup>96</sup> Zie het artikel 'Oog en Oor' in Van Eeden 1908b.

rijk van Pan zijn allen met bloemen omkranst en dragen wijde, kleurige kleden waaronder een blanke huid zichtbaar wordt. Ook de bloemenmensen in Cranes prentenboeken lijken te dansen (afbeelding 35). Zij dragen eveneens losse, felgekleurde kleding, die veel van hun huid onbedekt laat. De figuur op het omslag van *Flora's Feast* bespeelt twee fluiten tegelijk. Zij lijkt, als eerste in de rij, de stoet bloemenmensen in beweging te zetten, net als de fluitspelers in het rijk van Pan.

Niet alleen in de visioenen over de Gouden eeuw die is geweest, zijn prerafaëlitische elementen te herkennen, maar ook in Johannes' droom over een utopische samenleving van duizend jaar later. De utopische voorstelling daarvan vertoont overeenkomsten met Morris' utopische roman *News from Nowhere* (1890).<sup>97</sup> Een eerste overeenkomst betreft de nadruk op de bloeiende natuur en het leven in harmonie met de natuur. De mensen zijn Schoon en natuurlijk geworden door de natuur tot een vriend te maken. In beide utopieën hebben zich nieuwe bloemsoorten ontwikkeld. Een tweede overeenkomst tussen beide utopische werelden is dat de welvaart eerlijk verdeeld is over de mensen. Het geluk is voor iedereen weggelegd en voor iedereen gelijk, in plaats van slechts beschikbaar voor een geprivilegieerde groep adel. Ook de nadruk die Van Eeden legt op de kleding van de 'nieuwe mensen' heeft een equivalent in Morris' verhaal. Morris besteedt veel aandacht aan de eenvoud en schoonheid die de gewaden van de nieuwe mensen kenmerkt. Ze zijn fraai van kleur en eenvoudig door de pure materialen en de handarbeid waarmee ze tot stand gekomen zijn. Uit de volgende twee citaten uit respectievelijk *De Kleine Johannes* 3 en de Nederlandse vertaling van Morris' roman blijkt de gelijkenis:

Hun gewaden waren bij allen bijna gelijk, zeer eenvoudig. Eenzelfde stof, op linnen gelijkend, met de fraaie stemmige kleuren van sommige vogels, houtduif en edelvalk, en versierd met randen van fijn gewerkt helkleurig ornament. Ook droegen ze bijna allen bloemen.<sup>98</sup>

Wat hunne kleding betreft, [...] moet ik zeggen dat zij bescheidenlijk omgord waren met stoffen, en niet ingepakt in manufacturen; dat zij gekleed waren als vrouwen en niet gestoffeerd als bekleede meubels zooals de meeste vrouwen van onzen tijd zijn. Hunne kostuums hielden het midden tusschen het oud-klassieke gewaad en de eenvoudiger vormen van de veertiende-eeuwsche mode, ofschoon het blijkbaar van geen van beide een nabootsing was; de stoffen waren vroolijk en licht, overeenkomstig den tijd van het jaar.<sup>99</sup>

In beide passages ligt de nadruk op de eenvoud van de kledij en op de eenheid met de natuur: bij Van Eeden hebben de stoffen de kleur van vogels, bij Morris passen ze bij het jaargetijde. Ook het personage Ellen uit Morris' roman, dat model staat voor de ideale mens van de toekomst, is gekleed in 'licht wollen stof, levendig bestikt'.<sup>100</sup>

<sup>97</sup> Ik heb gebruik gemaakt van Morris 1908 en Morris 1897. Dat Van Eeden dit werk kende blijkt uit Van Eeden 1894, p. 158.

<sup>98</sup> Van Eeden 1979, p. 414.

<sup>99</sup> Morris 1897, p. 14.

<sup>100</sup> Hoe frappant de naamsgelijkheid tussen de onbereikbare geliefde in Morris' roman en de poëtische figuur van Ellen die Van Eeden creëerde ook is, van ontlening kan geen sprake zijn, daar Van Eedens *Ellen* eind 1889 geschreven is, en *News from Nowhere* pas in 1890 verscheen.



In Morris' associatie met de veertiende eeuw, die niet alleen door de beschrijving van de kledij wordt opgeroepen, maar in de hele roman telkens terugkeert, schuilt wel een verschil met Van Eedens utopie. Net als voor Ruskin was voor Morris een terugkeer tot het ambacht, de eenvoud en de middeleeuwse manier van werken het ideaal. Voor Van Eedens utopie stond veeleer de klassieke oudheid en de Griekse samenleving model. Ook komt Van Eedens afwijkende kijk op fabrieken en machines in deze romans weer tot uiting. Ruskin wilde alle machines uitroeien en ook Morris stond niet geheel positief tegenover het gebruik ervan. In *News from Nowhere* worden machines beschouwd als wonderen van de negentiende-eeuwse inventie,<sup>101</sup> maar de producten die de machines op hun beurt voortbrachten, vond Morris nutteloos en onbeziend. In Morris' utopie, en ook in Ruskins ideale maatschappij, is massaproductie dan ook afgeschaft en worden machines alleen gebruikt als zij de handenarbeid veraangename. In *De Kleine Johannes 3* is er echter veel plaats voor mooie fabrieken en voor techniek. In Johannes' droom is het vliegtuig bij uitstek het symbool van vooruitgang en de grote belofte van de toekomstige maatschappij.<sup>102</sup>

## 5. Conclusie

In de prerafaëlitische kunst en (kunst)opvattingen wordt een aantal zaken verenigd die Van Eeden op weinig andere plaatsen in combinatie met elkaar kon vinden, namelijk estheticisme, utopisme, maatschappelijke betrokkenheid en praktische levensleer. Op de esthetische kant van het prerafaëlitisme oriënteerde Van Eeden zich rond 1890. Net als zijn collega-Tachtigers las hij gedichten van onder anderen Swinburne en Rossetti en bewonderde hij het werk van Burne-Jones. Maar hoewel hij in die vroege periode aangaf van Morris en Swinburne liever gedichten dan proza te lezen, hebben uiteindelijk vooral de meer maatschappelijk betrokken en socialistische Engelse geschriften hem gediend in de ontwikkeling van zijn werk en denken. Juist die geschriften boden volgens hem een tegenwicht aan de dominante, zinnelijke Franse cultuur.

Van Eeden gebruikte zijn kennis van de nieuwste Engelse ontwikkelingen op kunstgebied als inzet in het debat over kunst en maatschappij. De Engelse cultuur, het werk van Morris en Crane in het bijzonder, leverde voor Van Eeden het bewijs dat kunstenaarschap en engagement in één persoon samen konden gaan, en dat een kunst die het Goede, het Schone en het Ware verenigde ook daadwerkelijk kon bestaan, zonder dat daarmee een stap terug gedaan werd in de richting van de negentiende-eeuwse tendenskunst.

Na 1898 kwam het zwaartepunt in Van Eedens receptie van het prerafaëlitisme te liggen op Ruskins geschriften. In eerste instantie functioneerde Ruskins werk voor hem als katalysator van ideeën over (de toekomst van) kunst en maatschappij. In zijn beschouwingen citeert hij herhaaldelijk uit Ruskins werken om zijn betoog te versterken. In de voorrede die Van Eeden schreef bij de vertaling van *Fors Clavigera* legt hij uit waarin voor hem de waarde van Ruskins leer gelegen is en komt ook een aantal kritiekpunten naar voren. Hij prijst de Waarheid en wetenschappelijkheid van Ruskins theorie, de Schoonheid van diens

<sup>101</sup> Morris 1908, p. 106. Over Morris en de machine zie Coote 1996, p. 151 en Sussman 1968, p. 133.

<sup>102</sup> Van Eeden 1979, p. 416-417.

taal en de Goedheid van diens visie op mens, maatschappij, kunst en arbeid. Hij sluit zich aan bij Ruskins opvattingen over de taak van de regering, de individuele verantwoordelijkheid, de afschaffing van privaat bezit, de terugkeer naar de natuur, en de samenhang tussen kunst en samenleving. De overeenkomst in beider kolonisatieplannen toont ook de praktische functie die deze ideeën van Ruskin voor Van Eeden hebben gehad. De kritiek die Van Eeden ook had, betrof vooral Ruskins ideeën over de machine, die haaks op die van hemzelf stonden.

De dankbaarheid voor de herkenning en steun die Van Eeden bij Ruskin vond, uitte hij in 1898 in de vorm van een sonnet op Ruskin. In een nog later stadium van de receptie ging Ruskin ook een rol spelen in de vorming van Van Eedens literaire werk: door het lezen van 'The Pleasures of Faith' werd Van Eeden de structuur en thematiek van twee nieuwe delen van *De Kleine Johannes* in de schoot geworpen. Ruskins visie op heden, verleden en toekomst speelt daarin een bindende rol. Daarnaast kan de utopische voorstelling van de toekomstige maatschappij worden ingebed in het utopistische prerafaëlitische discours, waarin gelijkheid, eenvoud en natuurlijkheid centraal staan.

## 6. Een ‘halve Engelschman’ met een missie

### Edward B. Koster

Edward Bernard Koster (1861-1937) neemt in deze reeks case studies een bijzondere plaats in. Hij is de enige recipiënt die heden ten dage onbekend is en uit de geschiedschrijving is verdwenen. Als dichter, vertaler en criticus is hij lange tijd actief geweest, maar hem is nooit de roem en bekendheid toebedeeld die Van Eeden en Boutens hebben gekregen. Omdat de literaire voorhoede (de beweging van Tachtig) zijn poëzie afwees en *De Nieuwe Gids* voor hem verboden terrein bleef, lokaliseerden zijn dichterlijke praktijken zich in de marges van het literaire veld. Maar het feit dat Koster als dichter een perifere positie bekleedde, betekent niet dat hij als criticus en pleitbezorger van de Engelse cultuur – en van de prerafaëlitische kunst als onderdeel daarvan – weinig betekenis heeft gehad.

Het is aannemelijk dat Koster als kenner van de Engelse cultuur enig gezag had in Nederland. Aan het einde van de negentiende eeuw was hij één van de meest actieve Nederlandse recipiënten van Engelse literatuur<sup>1</sup> en het grote aantal studies dat hij hierover schreef, werd breed verspreid. Hij publiceerde ze in algemene, niet duidelijk programmatische of avant-gardistische tijdschriften die in brede kring gelezen werden, zoals *De Amsterdammer*, *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, *Nederland*, *Onze Eeuw* en *De Gids*. Een groot deel van die studies bundelde hij in *Studiën in Kunst en Kritiek* (1905), dat bij verschijnen volop aandacht kreeg in de culturele bladen. Dat Koster's gezag als Engeland-deskundige en het belang van zijn receptieactiviteiten werd onderkend, blijkt bovendien uit waarderende uitspraken van tijdgenoten. Zo bestempelde P. N. van Eyck Koster's studies over Engelse schrijvers als belangrijk, noemde Johan de Meester Koster ‘een kundig lezer van de Engelsche letteren’, en sprak Taco de Beer zijn lof uit over de manier waarop Koster onbekende Engelstalige dichters bij het Nederlandse publiek introduceerde.<sup>2</sup>

Koster's vertalingen van prerafaëlitische gedichten en zijn creatieve receptie van het prerafaëlitisme zullen minder bekend zijn geweest dan zijn studies. De vertalingen van prerafaëlitisch werk maken slechts een klein deel uit van Koster's vertaalwerk, en zijn eigen poëzie ontbrak het aan status om op grotere schaal impact te hebben. Bovendien zijn de verwijzingen naar het prerafaëlitisme in dat dichtwerk spaarzaam en niet steeds duidelijk gemarkeerd. Niettemin vervullen deze wel een functie in Koster's eigen literaire praktijk. In Koster's dichterlijke oeuvre zijn vier dominante thema's te onderscheiden, die allemaal met de prerafaëlitische kunststroming in verband kunnen worden gebracht: de klassieke oudheid, de Engelse literatuur, de beeldende kunst en de renaissance vanaf Dante.<sup>3</sup> Dit gegeven genereert de vraag hoe het prerafaëlitisme zich verhiel tot en werd ingepast in die thema's en wat het prerafaëlitisme heeft bijgedragen aan de vorming daarvan. Daarnaast wordt in dit hoofdstuk onderzocht hoe Koster zijn receptie van het prerafaëlitisme inzette in zijn streven naar een

<sup>1</sup> Zie Downs 1936.

<sup>2</sup> Zie Van Eyck 1907, p. 140. De uitspraak van De Meester komt uit de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 6 november 1903, gevonden via Koster [1904], p. 33. De recensie van Taco de Beer komt uit *De Amsterdammer* van 20 mei 1906, p. 3.

<sup>3</sup> Deze interessegebieden worden ook genoemd door Fresco 1988, p. 35.

vooraanstaande positie in het literaire veld en in zijn strategische pogingen tot afrekening met de beweging van Tachtig.

## 1. Biografische en cultuurhistorische achtergrond<sup>4</sup>

### 1.1 *Carrière en positie in het literaire veld*

Albert Verwey noemde Koster ooit een ‘halve Engelschman’.<sup>5</sup> Dat is niet letterlijk waar, want Koster was een zoon van twee Nederlandse ouders, maar hij werd wel in Londen geboren en woonde daar de eerste twee jaar van zijn leven. Het grootste deel van zijn leven verbleef hij echter in Den Haag, waar hij gedurende dertig jaar klassieke talen doceerde aan het Gymnasium. Ook nam hij daar actief deel aan het literaire leven. Hij was enkele jaren betrokken bij de Haagsche Kunstkring, was in de periode 1902-1905 bestuurslid van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, en trad in 1907 op als eerste voorzitter van het genootschap Kunst aan Allen.<sup>6</sup> Het langst is Koster actief geweest in het genootschap Oefening kweekt Kennis. Tijdens de periode van zijn lidmaatschap, van 1896 tot 1932, gaf hij er vijf lezingen en las hij eenmaal voor uit eigen werk. Opvallend is dat vier van die vijf lezingen de Engelse literatuur tot onderwerp hadden: Koster behandelde opeenvolgend William Morris, twee Engelse humoristen, Dickens en Shakespeare.<sup>7</sup>

In 1888 debuteerde Koster met de bundel *Verzen*, waarin hij zich expliciet als volgeling van de poëtische beginselen van Tachtig profileerde. In het voorwoord dankt hij zijn voorbeelden Jacques Perk, Percy Bysshe Shelley en het tijdschrift *De Nieuwe Gids*, en typeert hij zijn eigen werk in Tachtiger-termen als ‘de uiting van eene oogenblikkelijke stemming’ waarin men ‘weinig zoogenaamde algemeene waarheden [...] [zal] vinden, wèl de uitdrukking van mijn individueel gevoel’.<sup>8</sup> Kloos’ recensie van Kusters debuut deed de hoop op toetreding tot de beweging van Tachtig echter direct vervliegen. Het ontbrak Koster volgens Kloos aan een aantal fundamentele eigenschappen om een goede stemmingsdichter te kunnen worden: Koster had geen stemmingen maar ‘verwarde gewaarwordingen’, geen fantasieën maar ‘vage percepties’, en hij was simpelweg ‘geen hart met een hemel, geen hoofd met een wereld, geen hand met een wil er in, geen god-in-zich-zelfen, geen artist’.<sup>9</sup> Bovendien vond Kloos Koster een imitator zonder eigen stijl. Dat oordeel werd onderschreven door Van Deyssel, die Kusters tweede bundel, *Liefde's dageraad en andere gedichten* (1890) in *De Nieuwe Gids* besprak. Ook hij beoordeelde Kusters werk aan de hand van Tachtiger-criteria en concludeerde dat Koster een burgerlijk dichter was die de Tachtigers slechts op een gekunstelde manier imiteerde.<sup>10</sup>

<sup>4</sup> Voor een uitgebreidere introductie op Koster en zijn positionering binnen het Nederlandse literaire veld zie Van Buul 2010.

<sup>5</sup> In een brief aan P.N. van Eyck van 7 of 8 augustus 1912. Zie Wage (red.) 1988, p. 154.

<sup>6</sup> Zie Van Kalmthout 1998, p. 466-368. Zie ook *Kunst aan Allen* 1912.

<sup>7</sup> Zie de index van lezingen en voordrachten in Margadant 1934. Ik heb in het archief van Koster niet kunnen vinden over welke twee Engelse humoristen Koster het heeft gehad. De teksten van de lezingen zijn daarin niet terug te vinden.

<sup>8</sup> Zie het voorwoord in Koster 1888.

<sup>9</sup> Kloos 1888, p. 255-257.

<sup>10</sup> Van Deyssel 1891.

De recensies van Kloos en Van Deyssel, die Koster als ouderwets en onoorspronkelijk kwalificeerden en hem definitief op de tweede rang plaatsten, maakten Koster's literaire entree voor hem tot een traumatische ervaring. Hij voelde zich onbehoorlijk behandeld en miskend door de literatoren waarbij hij juist het liefst aansluiting had gevonden. Omdat het gros van de kritieken in de meest vooraanstaande bladen min of meer dezelfde strekking had als die van Kloos en Van Deyssel, kreeg Koster het gevoel dat alle critici de Tachtigers napraatten om bij hen in een goed blaadje te komen.<sup>11</sup> Met dat idee kon Koster geen vrede hebben: rancune en wrok hebben steeds zijn houding tegenover zijn critici bepaald. Het feit dat een tweede stroom kritieken in minder programmatische bladen helemaal niet zo uitgesproken negatief was, kon hem niet tevreden stellen.

### 1.2 *Poëtica*

Uit Koster's talloze geschriften over (en tegen) andere schrijvers komt een poëtica naar voren die Koster steeds polemisch in relatie tot de poëtische beginselen van Tachtig formuleerde. Terwijl hij zich in het voorwoord van zijn debuut nog expliciet en hoopvol had aangesloten bij de literatuuropvatting van Kloos en de zijnen, bekritiseerde hij de Tachtigers in latere geschriften juist steeds, en wel op twee fundamentele, telkens terugkerende punten: hun krampachtig streven naar originaliteit van uitdrukking en hun ongetemperde gevoelsuitingen.

Koster's grootste kritiek op het werk van de Tachtigers betrof wat hij zelf noemde de 'jacht op het originele' en de 'gewelddadigheid tegen de taal' die deze poëzie volgens hem kenmerkt.<sup>12</sup> De stortvloed aan neologismen en de vernieuwingen in ritme en rijm die de Tachtigers hadden doorgevoerd ten behoeve van de oorspronkelijkheid, vond Koster onacceptabel. In verband met Gorters *Mei* spreekt hij van 'onverdedigbare rijmen', en in verband met Verweys *Johan van Oldenbarnevelt* van 'te harde, bonkerige versificatie'.<sup>13</sup> Van Deyssels *Prozastukken* verwierp hij omwille van de 'gezochte stilerings', 'vreemdsoortige koppelingen' en 'buitensporigheid'.<sup>14</sup> *De Kleine Johannes* van Van Eeden kon Koster daarentegen wel bekoren: dit werk bewees voor hem 'dat men even goed kunst kan maken zonder al dat gedetraqueerde en geoutreerde'.<sup>15</sup> De andere Tachtigers waren volgens Koster compleet van hun poëtische beginsel afgedwaald:

Dit heet nu wel 'ons naturalistisch-impressionistisch taalvormen en styleeren' en is misschien heel mooi voor de kenners, voor de 'chosen few', maar hoe moeten we dan de uitspraak opvatten in een der eerste afleveringen van het tijdschrift [*De Nieuwe Gids*], luidend: 'Wij trachten zoo juist en natuurlijk mogelijk te zeggen wat wij gevoelen?' Waar zijn juistheid en natuurlijkheid te vinden in een nieuwbakken taal vol vreemdsoortige wendingen?<sup>16</sup>

<sup>11</sup> Koster heeft herhaaldelijk uiting gegeven aan dat gevoel. Zie bijvoorbeeld Koster 1904a en Koster 1908d.

<sup>12</sup> Koster 1904a, p. 55.

<sup>13</sup> Het eerste is te lezen in Koster 1896c, p. 89, het tweede in Koster 1892, p. 12. De uitspraak over Verwey staat in een brief aan Pol de Mont van 25 februari 1896. NLMD, Archief Koster. Koster's beoordeling komt overeen met die van de critici van *De Gids*, die in tegenstelling tot de Tachtigers tot de arrièr-garde behoorden. Zie Vroomen 2012, p. 44.

<sup>14</sup> Koster 1896c.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 73.

<sup>16</sup> Koster 1904a, p. 21.

Koster was het naar eigen zeggen dus nog altijd ‘volkomen ééns [...] met het beginsel’ van Tachtig, maar ‘de manier waarop men meende dat te moeten propageeren en de ontaarding ervan’ keurde hij af.<sup>17</sup> Het oorspronkelijke uitgangspunt van *De Nieuwe Gids*, het op een natuurlijke manier tot uiting brengen van gevoel, wilde hij ook in zijn eigen dichterlijke praktijk trouw blijven. We zullen nog zien dat hij in die praktijk het voorbeeld van Tachtig paradoxaal genoeg ook volgde in het gebruik van een impressionistische stijl, ondanks de bezwaren die hij daartegen formuleerde in zijn poëtische geschriften.

Naast kritiek op de nieuwe woordkunst had Koster ook bezwaar tegen de ongetemperde gevoelsuitingen in de literaire productie van Tachtig. Kloos’ bewering dat ‘Kunst is passie’, ging hem veel te ver. Wanneer kunst namelijk een product is van gevoel alleen, zo redeneerde hij, dan levert dat slechts een ‘heftige wervelwind’ en ‘schelklinkende kermismuziek’ op. Een uiting van passie is dus niet per definitie mooi, en net als Van Eeden vond Koster dat ‘Kunst is het maken van mooie dingen’. Ook heeft zo’n stortvloed van gevoelens geen ‘weldadige invloed op het gemoed’. Om ervoor te zorgen dat kunst Schoon is en ‘in ons de sluimerende idealen oproept’, moet de passie getemperd worden.<sup>18</sup> Goede smaak en gezond verstand – twee hoofdelementen uit de poëtica van vóór Tachtig – moeten volgens Koster samen de grenzen afbakenen waarbinnen men zich bij het maken van kunst moet houden. Dat levert volgens hem ware kunst op, die Koster omschrijft als ‘bescheiden, matig, zindelijk en helder, eene vrouw bekleed met den mantel van eenvoud en verhevenheid en niet zich hullend in de grillige plooien van schaamteloosheid en wansmaak.’<sup>19</sup> De impressionistische ‘woordindustrie’ en de heftige gevoelsuitingen van Tachtig kwalificeert hij hiermee in bedekte termen als vulgaire aanstellerij, terwijl hij zijn eigen ‘eenvoudige’ (maar traditionele) pennenvruchten rekent tot de meer hoogstaande poëtische productie. Op die manier buigt hij de pijnlijke afwijzing door Kloos en Van Deyssel om tot een voordeel: zijn eigen poëzie had zich daardoor onafhankelijk van die van Tachtig kunnen ontwikkelen, wat die poëzie volgens hem ten goede was gekomen.

Hoewel Koster Van Eeden van alle Tachtigers uiteindelijk het meest navolgenswaardig achtte, stond hij in het debat over de relatie tussen kunst en maatschappij toch niet geheel aan Van Eedens kant. Koster zag voor dichters namelijk in principe geen taak weggelegd in het opvoeden van het volk en het veranderen van de maatschappij. In 1896 schrijft hij: ‘Goede raad en aardige vertellingen hebben meestal niet te maken met kunst; een practisch en menschlievend man zal hen zooveel hij maar wil te pas mogen brengen; maar ongerijmd is het te onderstellen dat een dichter dat ook zou moeten doen.’<sup>20</sup> Voor Koster moest poëzie voor alles het Schone bevatten, en voor hem was poëzie alleen dan Schoon wanneer zij ook eenvoudig en zedelijk was. Het was volgens hem echter niet de taak van de dichter om het Goede te prediken.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Koster 1892, p. 11. Zie ook de definitie die Koster geeft in het artikel over Theodore Watts-Dunton: ‘Poëzie is de innigste harmonie tusschen en versmelting van gevoel en gedachte’. Koster 1908b, p. 271.

<sup>19</sup> Koster 1892, p. 13.

<sup>20</sup> Koster 1896b, p. 409.

## 2. Receptiekanalen

### 2.1 Engels

Zoals gezegd werd Koster in Engeland geboren en hoewel hij na tweeënhal jaar al naar Nederland verhuisde, bleef zijn band met de Engelse taal, cultuur en literatuur sterk. Hij werd leraar klassieke talen, maar plaatste in zijn lessen Latijn en Grieks geregeld opmerkingen naar aanleiding van Engelsche gedichten: ‘Het hart was er hem zoo vol van, dat de mond er hem als het ware van over liep’, schreef een van zijn oud-leerlingen.<sup>21</sup>

In een interview door P.N. van Eyck – ooit een leerling van Koster aan het Haagse gymnasium – heeft Koster over zijn relatie met de Engelse taal en literatuur, wellicht met enige overdrijving, het volgende gezegd:

Ik ben in Londen geboren, [...] het Engelsch is er met de paplepel ingegoten, ’t spreekt dus vanzelf dat ik heelemaal in de Engelsche denkwijze ontwikkeld ben. M’n vader was leeraar in ’t Engelsch, er werd bij ons altijd Engelsch gesproken en ik heb tot mijn achttiende jaar niet veel anders dan Engelsch gelezen, Scott, Dickens, Thackeray, enz.<sup>22</sup>

Doordat Koster naar zijn zeggen tweetalig opgevoed werd en hij thuis over een ruim aanbod Engelse literatuur beschikte, zal hij al op jonge leeftijd een grote voorsprong hebben gehad op andere Nederlanders met betrekking tot de kennis van de Engelse taal en de Engelse *poëtische* taal in het bijzonder. Slechts enkele andere Nederlanders achtte hij met hem in staat om bijvoorbeeld de moeilijke poëzie van Swinburne in het Engels te lezen.<sup>23</sup> Ook het vertalen van Shakespeare (wat Koster deed) is een taak die volgens Koster niet voor iedereen was weggelegd: ‘Men moet niet alleen goed Engelsch kennen, maar ook het Elizabethaansch Engelsch, waarin de woorden meermalen in een heel andere beteekenis worden gebruikt dan in het moderne Engelsch’.<sup>24</sup> Met dit soort uitspraken, die de uniciteit van zijn kennis benadrukken, profileerde hij zich als iemand wiens achtergrond hem tot een specialist en autoriteit maakte op het gebied van de Engelse taal en cultuur.

### 2.2 Engeland

Hoewel Koster Engeland beschouwde als zijn culturele vaderland, had hij er voor zover mij bekend geen (literaire) contacten en bezocht hij het land niet regelmatig. Wel heeft hij in 1882 – hij was toen nog student – een reis naar Londen gemaakt om zijn geboortegrond te verkennen en de Engelse cultuur op te snuiven. Hij publiceerde daarover in 1894 een uitgebreid verslag.<sup>25</sup> Daarin valt te lezen hoe Koster het culturele Londen van zijn tijd ontdekte: hij bezocht het British Museum en bewonderde de architectuur van St. Paul’s Cathedral, Westminster Abbey en the Houses of Parliament. Dit laatste gebouw staat ook bekend als het Palace of Westminster, dat na een brand in 1834 werd herbouwd door de architect Charles Barry en gedecoreerd en ingericht met ontwerpen van Pugin (afbeelding

<sup>21</sup> Ten Raai & Huber 1931, p. 19.

<sup>22</sup> Van Eyck 1907, p. 135.

<sup>23</sup> Koster 1908a, p. 98.

<sup>24</sup> Citaat uit een brief aan Frans Erens, 1 november 1921. NLMD, Archief Koster.

<sup>25</sup> Koster publiceerde het verslag van zijn reis naar Londen in 1894 in *Elsevier’s Geïllustreerd Maandschrift* (1894-1, p. 401-431), en in Koster 1905.

36). Ruskin werd door de ideeën van Pugin geïnspireerd bij het schrijven van zijn invloedrijke studies over mediëvalisme en neogotiek *The Seven Lamps of Architecture* (1849) en *The Stones of Venice* (1853).<sup>26</sup>

Koster prijst in zijn verslag uitvoerig de Gotische architectuur van the Houses of Parliament. The House of Lords, dat daar onderdeel van uitmaakt, noemt hij ‘het schoonste voorbeeld van Gothieken burgerlijken bouwstijl in Europa’. Het behoort volgens hem ‘tot de bewonderenswaardigste uitingen der ‘furore of Mediaevalism’, die in ‘t laatst der eerste helft van deze eeuw meer en meer heerschende werd’.<sup>27</sup> Het is belangrijk om Koster's enthousiasme voor de neogotiek en het mediëvalisme op te merken omdat die fascinatie mede zijn langdurige interesse in het prerafaëlitisme en de aard van zijn receptie zouden kunnen verklaren.

Naast musea en beroemde gebouwen bezocht Koster in Londen ook het theater. In het Savoy Theatre zag hij een uitvoering van de komische opera *Patience*, met muziek van Arthur Sullivan en tekst van W.S. Gilbert. Koster zelf noemt het een ‘aesthetisch’ zangspel’. Met die benaming verwijst hij naar de ontwikkelingen in de Engelse kunst waarop deze opera een persiflage is: ‘Het geheele stuk was een persiflage [sic] op de aesthetische richting in Engeland, en alwie de *Punch* pleegt te lezen, zal zich de geestige en satirieke artikelen en teekeningen herinneren, om die richting belachelijk te maken.’<sup>28</sup> Het hoofdpersonage Reginald Bunthorne is een ‘fleshy poet’, welke benaming uiteraard herinnert aan de controverse in 1871, toen Robert Buchanan de prerafaëlitische dichters en Rossetti in het bijzonder aanviel vanwege de openlijke sensualiteit van hun gedichten.<sup>29</sup> De gedichten die de personages in deze opera voordragen, zijn parodieën op de prerafaëlitische poëzie. Bunthornes karakter en uiterlijk zijn waarschijnlijk gebaseerd op een combinatie van kenmerken van Burne-Jones, Morris, Pater, Swinburne, Rossetti, Whistler en Wilde.<sup>30</sup> Het andere hoofdpersonage, Archibald Grosvenor, draagt de naam van de Londense Grosvenor Gallery, waar vanaf 1877 de meeste werken van de Aesthetic School tentoongesteld werden. Het is aannemelijk dat Koster, met zijn voorkennis van de Engelse contemporaine poëzie, als geen andere Nederlander allerlei verwijzingen naar deze jonge Engelse kunst in *Patience* zal hebben herkend.

### 2.3 Kennissen en boeken

In tegenstelling tot Van Eeden had Koster weinig contact met andere Nederlandse recipiënten van prerafaëlitisch werk. Wel kende hij de belangrijke Duitse recipiënt Otto Hauser. Het contact tussen hen kwam in 1902 tot stand en hield ruim tien jaar aan.<sup>31</sup> In hun contact zal het prerafaëlitisme zeker een rol hebben gespeeld. Koster heeft Hauser namelijk geholpen met het samenstellen van het gedeelte over Engelse literatuur in de *Weltgeschichte der Literatur* (1910). Daarin wordt uitgebreid aandacht besteed aan Ruskin, de Rossetti's, Morris en

<sup>26</sup> Over de verschillen en overeenkomsten tussen Ruskin en neogotici zoals Pugin zie Clark 1950, p. 264-293.

<sup>27</sup> Koster 1905, p. 86.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 36-37.

<sup>29</sup> Zie Maitland 1871.

<sup>30</sup> Zie Williams 2008.

<sup>31</sup> Volgens Van Uffelen 1995, p. 184-185. Ook Van Eeden had vanaf 1901 contact met Hauser, maar hun correspondentie had louter betrekking op Hausers vertaling van Van Eedens *Ellen*. Zie Grave 2001, p. 209-213.



Swinburne.<sup>32</sup> Ook ging Hauser Koster voor in het schrijven van een uitgebreid artikel over Swinburne, dat Koster gekend zal hebben toen hij in 1908 zijn eigen studie over deze dichter schreef.<sup>33</sup>

Boeken en tijdschriften vormden voor Koster, net als voor Van Eeden, de belangrijkste bron van kennis over de Engelse cultuur. Koster las en besprak regelmatig Engelse tijdschriften, zoals *The Artist*, *The Nineteenth Century*, *The Athenaeum*, *The Studio* en *Punch*. Uit zijn vele bijdragen aan de rubriek 'Uit en over Tijdschriften' in *De Kunstwereld*, een tijdschrift waarvan Koster in de periode 1894-1899 redactielid was, blijkt zijn belangstelling voor het prerafaëlitisme: hij lichtte daarin onder andere artikelen uit over Morris en Burne-Jones.<sup>34</sup> Zijn gedichten, vertalingen, studies en kritieken laten eveneens doorschemeren welke prerafaëlitische werken Koster gekend moet hebben. Van Swinburne en Morris was hij ongetwijfeld het beste op de hoogte; van Swinburne kende hij minstens vijf en van Morris minstens drie werken meer dan alleen van naam. Ook las hij werk van Dante Gabriel en Christina Rossetti en de *picture books* van Walter Crane. Bovendien stond hij bekend als verzamelaar van Engelse boekkunst en van uitgaven van Private Presses zoals The Vale Press van Ricketts en Shannon.<sup>35</sup> Of hij meer Engelse kunst bezat of prerafaëlitische werken in musea heeft gezien, is niet met zekerheid te zeggen.<sup>36</sup> Wel zullen de door hem gelezen Engelse tijdschriften hem hebben doen kennismaken van reproducties van prerafaëlitische kunst.

### 3. Koster als criticus

Het merendeel van Koster's studies en kritieken gaat over Engelse literatuur. Aan Morris en Swinburne heeft Koster twee afzonderlijke artikelen gewijd. Andere prerafaëlieten zoals Crane en Rossetti worden in zijn studies zijdelings genoemd. Ik bespreek in het onderstaande allereerst de artikelen over Morris en Swinburne. Hieruit blijkt dat Koster een bepaald beeld van de prerafaëlitische kunst creëerde dat hem van dienst kon zijn in zijn streven naar symbolisch kapitaal. Hij positioneerde de poëzie van Tachtig namelijk herhaaldelijk tegenover de hoogstaandere prerafaëlitische kunst, waarin hij veel aspecten van zijn eigen poëtica op ideale wijze verwezenlijkt zag. Althans, het zijn juist die aspecten van de

<sup>32</sup> Hauser 1910, deel 2, p. 84-92. Zie ook Grave 2001, p. 206. Koster wordt in het voorwoord van de *Weltgeschichte* bedankt. Correspondentie tussen Koster en Hauser is er zeker geweest, maar heb ik niet kunnen traceren. In het Literaturarchiv Marbach, het Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek en de Bibliothek Wien wordt deze niet bewaard.

<sup>33</sup> Hauser 1904. Het artikel van Koster overlapt dat van Hauser op een aantal punten, maar is er niet uitsluitend op gebaseerd.

<sup>34</sup> Zie Koster 1894a, Koster 1894b en Koster 1896a.

<sup>35</sup> Zie Van Capelleveen 2000, p. 20. Koster wordt in een catalogus van de Rotterdamse vereniging Voor de Kunst samen met Boutens bedankt voor het uitlenen van boeken die daar in 1902 tentoongesteld werden. Mogelijk zijn dit Engelse voorbeelden van boekkunst geweest, die op de tentoonstelling in de meerderheid waren. Zie [Cat.] *Rotterdamsche vereeniging 'Voor de Kunst'* 1902.

<sup>36</sup> Het zou kunnen dat Koster iets van Engelse kunst in zijn bezit heeft gehad. Er is namelijk een veiling geweest van kunst en design uit het bezit van Koster en anderen, waar ook een houtsnede van Crane, *Triumph of Labour*, en een ets van Charles Shannon, *Late Summer*, zijn geveild. De catalogus vermeldt echter niet of deze uit Koster's bezit afkomstig waren of uit dat van een van de anderen. Zie *Catalogus eener verzameling moderne prenten* [...] 1938.

prerafaëlitische poëzie die traditioneler zijn dan het werk van Tachtig, maar overeenkomen met Kusters eigen poëtische uitspraken, waar hij in zijn studies strategisch de nadruk op legt.

### 3.1 Morris

In 1896 schreef Koster voor *De Nederlandsche Spectator* een necrologie van Morris.<sup>37</sup> Daarin geeft hij allereerst een kort overzicht van Morris' leven, waarvoor hij zich baseerde op een aantal artikelen uit Engelse boeken en tijdschriften. De bespreking van Morris' werk, die volgt op het biografische gedeelte, is selectief: Koster belicht vooral Morris' literaire productie, en besteedt daarbinnen de meeste aandacht aan Morris' vroege, mediëvalistische poëzie. Voor die poëzie, waarin de idealen van het verleden de boventoon voeren, had Koster de meeste sympathie. Dat blijkt ook uit een ander artikel van Koster uit 1896, geschreven voor *De Kunstwereld*. Hij bespreekt daarin de inhoud van enkele Britse tijdschriften, waaronder de *Edinburgh Review*, dat een stuk over Morris bevat. Koster geeft de mening van een Schotse recensent weer, maar toch sijpelt in zijn samenvatting ook iets van zijn eigen mening over Morris door. Want hoewel de Schot over het geheel genomen kritisch staat tegenover Morris' literaire werk, besteedt Koster opvallend veel aandacht aan diens *positieve* mening over Morris' eerste bundel, *The Defence of Guinevere*. Koster vat die mening als volgt samen:

De auteur [Morris] had het vermogen teedere gevoelens in bij uitstek muzikale verzen uit te drukken; hij gaf de bewijzen van een scherpe perceptie van schilderachtige details en kleuren en zijn bekwaamheid om den indruk daarvan aan zijn lezers mede te delen, en hij toonde zijn macht om handelingen van menselijke wezens met dramatische kracht en gloed te beschrijven.<sup>38</sup>

Deze ruime en positieve aandacht voor de vroege, mediëvalistische poëzie van Morris, en de nadruk die in het citaat wordt gelegd op het muzikale, het schilderachtige en de dramatische kracht van Morris verzen, komt overeen met de inhoud van Kusters necrologie van Morris. Het feit dat Koster zich verderop in het artikel genoodzaakt ziet de Schotse recensent te nuanceren wanneer deze zich negatief uitlaat over *The Earthly Paradise*, illustreert nogmaals Kusters affiniteit met Morris' idealistische en mediëvalistische werken.

De latere socialistische geschriften van Morris noemt Koster in de necrologie in de meeste gevallen slechts bij naam. Hij vond de esthetische, mediëvalistische kant van Morris die hij zo bewonderde moeilijk te verenigen met diens socialisme. Hij noemt het 'eigenaardig dat Morris, de stille dweeper, de kunstenaar pur sang met zijn vereering voor de Middeleeuwen, die als beginnend schrijver onder den invloed stond van Rossetti en Browning, een bekeerling werd van het socialisme'.<sup>39</sup> Het contrast dat hij signaleert tussen de vroege esthetische dichter en de latere socialist probeert hij vervolgens te nuanceren door te stellen dat Morris, Crane en andere kunstenaars in feite anarchistische socialistten waren, die de nutteloosheid van maatschappijhervorming op basis van uitsluitend politieke middelen

<sup>37</sup> Koster 1896d. De lezing die hij in 1898 bij Oefening Kweekt Kennis over Morris gaf, zou hiervan afgeleid kunnen zijn.

<sup>38</sup> Koster 1896a, p. 12.

<sup>39</sup> Koster 1896d, p. 346.

onderkennen en aandringen op de noodzaak van vrijwillige samenwerking in plaats van een samenwerking die door de staat werd opgelegd. Zo karakteriseert Koster Morris naar eigen smaak meer als een idealistisch kunstenaar die streefde naar gemeenschapskunst voor het hele volk dan als een socialist met een politieke missie.

### 3.2 Swinburne

In 1908 publiceerde Koster een reeks van drie lange artikelen over ‘Hedendaagsche Engelsche Dichters’ in *De Gids*.<sup>40</sup> Het eerste deel daarvan is geheel gewijd aan Swinburne, wiens dichtwerk hij bespreekt in relatie tot het werk van andere prerafaëlitische dichters. Volgens Koster werd Swinburne met het verschijnen van *Poems and Ballads* in 1866 de leider van de ‘fleshly school’, waartoe hij ook Morris en Rossetti rekent. In feite was het Rossetti die in 1871 door Robert Buchanan als ‘fleshly poet’ werd bestempeld en de meeste kritiek te verduren kreeg, maar Koster plaatst Swinburne in het centrum. Vervolgens gaat hij in op de kenmerken die deze drie dichters binden:

Bij de genoemde drie dichters vinden we – vooral bij Rossetti, die ook schilder was – een sterke verwantschap tusschen schilderkunst en poëzie, een wisselwerking tusschen de twee kunsten, en hun gedichten zijn heel vaak picturaal. Verder bespeuren we in hen een zeer uitgesproken en sterk tot mystiek neigenden invloed van de middeleeuwen, een neiging tot archaïsmen, tot uiterst kunstvolle en beeldrijke taal, oude vers-schema’s en dichtsoorten [...] en muzikale effecten.<sup>41</sup>

Koster schept hier een beeld van de prerafaëlitische literaire stroming als geheel. Als kenmerken noemt hij de wisselwerking tussen poëzie en schilderkunst, hun gerichtheid op de middeleeuwen, zowel in thematiek als in vorm, en de muzikaliteit van hun poëzie.

Op de overeenkomsten tussen het dichtwerk van Morris en Swinburne gaat Koster in het artikel nog wat dieper in. Zo bespreekt hij Morris’ *Defence of Guenevere* (1858) en Swinburnes *The Queen Mother and Rosamond* (1860) in relatie tot elkaar. Beide werken zijn volgens hem ‘even hard genegeerd door de kritiek’ en te weinig gelezen, maar Koster zelf geeft juist de voorkeur aan dit vroege werk. Over Morris’ *Life and Death of Jason* (1867) en Swinburnes *Poems and Ballads* (1866) schrijft hij dat beide bundels een storm veroorzaakten in de literaire kritiek en ook daarbuiten. Wat deze werken gemeen hebben – en hier herhaalt hij deels de kenmerken die hij aan de prerafaëlitische dichters als groep toekende – is volgens Koster een vaak voorkomende ‘middeleeuwsche stemming van angst, hitte en wreedheid, soms ook wel een zacht-suizende muziek van verlangende melancholie’.<sup>42</sup> Daarnaast vertegenwoordigen beide dichters volgens hem de Neoromantiek, waarin de romantische weelderigheid en een neiging tot hellenisme samensmelten. Die ‘harmonische vereeniging van Grieksch classicisme en romantische motieven’<sup>43</sup> kon Koster bovenal bekoren omdat hij precies de achtergrond had om deze klassiek-romantische motieven te kunnen doorgronden en hij ook in zijn eigen werk die combinatie trachtte te maken.

<sup>40</sup> Koster 1908a, Koster 1908b en Koster 1908c.

<sup>41</sup> Koster 1908a, p. 114.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>43</sup> Zie Koster 1896d.

Koster wijst ook op de verschillen tussen Morris en Swinburne, die volgens hem vooral in hun episch werk zichtbaar worden: ‘Terwijl we bij Morris van strofe tot strofe in kalme tafereeling worden voortgedragen als op geleidelijk-glijdende wateren, beven we met Swinburne de spanning van passie mede, de snijdende conflicten, de schrijnende pijn van folterende hartstocht’.<sup>44</sup> Maar ook al stromen Swinburnes verzen over van passie – iets wat volgens Koster buitensporige vormen aannam in het werk van de Tachtigers –, zij wordt door de traditionele woordkeus en vaste versvorm van Swinburne binnen de perken gehouden. Het was diezelfde link met de traditie die ook door de generatie dichters van 1910 als een positief aspect van Swinburnes werk werd uitgelicht (zie hoofdstuk 4). Net als zij belicht Koster bovendien met nadruk de ‘heerlijke effecten van alliteratie’ in dat werk, evenals Swinburnes voorliefde voor bepaalde woorden zoals ‘flame’ en ‘fire’, en alle beeldspraak die te maken heeft met de zee.

In het artikel over Swinburne is ook aandacht voor de manier waarop de prerafaëlitische dichters zich verhouden tot hun voorgangers en hun navolgers. Op die manier kent Koster de prerafaëlitische poëzie een plaats toe in de lijn van de Engelse literatuurgeschiedenis. Die plaats is heel centraal. Hij stelt het voor alsof de Engelse poëzie van de negentiende eeuw zich tot aan Swinburne steeds verder ontwikkeld heeft en met hem haar hoogtepunt heeft bereikt. Eerst vergelijkt hij Swinburne met diens dichterlijke vaders Alfred Tennyson en Robert Browning. Swinburne had volgens Koster op beiden iets voor: ‘op Tennyson een vrijere en snellere versbeweging, op Browning grootere helderheid, minder ingewikkeldheid en veel meer melodie.’<sup>45</sup> Hoewel Koster Tennyson ook prijst vanwege de ‘fijne betoovering van kalmte en rust’ in zijn poëzie, stijgt Swinburne volgens hem boven zijn leermeester uit: Swinburne is hartstochtelijker, rebelser en krachtiger. Koster noemt ook enkele jongere dichters die in Swinburnes voetspoor traden, zoals Arthur O’Shaughnessy (‘een van de meest belovende aanhangers van de Prae-Raphaelitische en Neo-Romantische school’<sup>46</sup>) en John Payne. Op deze manier presenteert hij Swinburne duidelijk als een ijkpunt en een hoogtepunt: hij steeg uit boven zijn voorgangers en functioneerde als een referentiepunt voor de dichters die na hem kwamen.

### *3.3 Strategische implicaties*

Zoals veel van Koster's kritische geschriften kunnen ook de artikelen over Morris en Swinburne gelezen worden als positiebepalingen ten opzichte van de beweging van Tachtig. Zo had Koster er belang bij om in zijn necrologie van Morris de esthetische kant van Morris' werk (en zijn eigen affiniteit daarmee) in het bijzonder te benadrukken. Hij kon het werk van Nederlandse esthetische dichters hier namelijk tegen afzetten. Dat doet hij impliciet in het volgende fragment:

Niet door geschreeuw, maar door kalme overtuiging heeft hij [Morris] getracht zijn ideeën ingang te doen vinden; door geen vreemdsoortigheden en verwringingen heeft hij indruk

---

<sup>44</sup> Koster 1908a, p. 115.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 130.

zoeken te maken, zoeken te ‘épater le bourgeois’, maar zorgvuldige polijsting en zuivere rhythmus onderscheiden zijn verzen, die er niet minder indrukwekkend om zijn.<sup>47</sup>

Met die ‘vreemdsoortigheden en verwringingen’ doelt Koster overduidelijk op de neologismen in het werk van Tachtig. In hetzelfde jaar 1896 schreef Koster ook een kritiek over Van Deyssels *Prozastukken* waarin hij fel afgeeft op diens impressionistisch taalgebruik, dat volgens Koster het gros van de werken van Tachtig kenmerkte en deze ongenietbaar maakte.<sup>48</sup> Door de eenvoud van Morris’ (vroege) werk daar als ideaal tegenover te stellen, liet hij zien dat de Tachtigers op de verkeerde weg zaten en hij zelf juist de goede kant op ging door de mode van zijn landgenoten te bestrijden en een hogere vorm van poëzie te propageren en als voorbeeld te nemen.

Uit strategische overwegingen lijkt Koster er in een ander artikel uit 1896 voor gekozen te hebben zich positief uit te laten over de manier waarop Morris kunstenaarschap en sociaal engagement verenigde, ondanks de bezwaren die hij daartegen aanvoert in de necrologie. Die wending is te verklaren doordat het stuk is geschreven naar aanleiding van het socialismedebat in *De Nieuwe Gids* en is gericht tegen Van Deyssel.<sup>49</sup> Die verdedigde in dat debat de kunst om de kunst en propageerde een kunst voor en door weinigen. De wrok die Koster koesterde tegen Van Deyssel noopte hem een tegenovergesteld standpunt in te nemen. Hij betoogt dan niet (zoals Van Eeden) dat een kunstenaar zich over de maatschappij moet uitlaten, maar dat poëzie ethisch moet zijn en het Goede (‘ernstige raad en wijze lessen’) moet uitdragen. Morris voert hij dan als het grote voorbeeld aan: in hem gaan socialisme en kunst op een ideale manier samen. Socialistische kunstenaars zoals Morris, die zich tot doel stellen met hun kunst een grote groep mensen gelukkiger, wijzer, verstandiger te maken, noemt hij edel en eerbiedwaardig. Hij acht ze vele malen hoger dan ‘egoïsten’ zoals Van Deyssel, die zich niet om de behoeften van anderen bekommeren. Ondanks Kusters twijfels over het samengaan van esthetische poëzie en socialisme die doorklinken in zijn andere artikelen, kwam het Koster hier in strategisch opzicht goed van pas om zich met Morris te afficheren en diens engagement te verdedigen: hij had daarmee een strategisch wapen in handen om Van Deyssel mee te lijf te gaan.

Ook Kusters kritische receptie van Swinburne heeft een strategische component. Koster begint zijn artikel over Swinburne met te zeggen dat het hem tegenvalt dat zo weinig mensen het werk van Swinburne kennen.<sup>50</sup> Hij wijt die mindere bekendheid, ook in Engeland, aan het feit dat Swinburne moeilijke poëzie schrijft. Swinburne doet geen concessies aan het publiek en bovendien zijn in zijn werk ‘nog al eens dikwijls allerlei klassiek-mythologische zinspelingen en reminiscenties’ te vinden. Daarom is Swinburnes werk volgens Koster ‘in de aard der zaak niet voor iedereen’. Door de complexiteit van Swinburnes poëzie te onderschrijven, legt Koster indirect de nadruk op zijn eigen linguïstische voorsprong op dit gebied. Koster achtte zichzelf door zijn Engelstalige opvoeding en zijn scholing in de

<sup>47</sup> Koster 1896d, p. 347.

<sup>48</sup> Zie Koster 1896c.

<sup>49</sup> Koster 1896b. Het stuk werd in 1892 geschreven, maar werd pas in 1896 gepubliceerd, toen de kwestie door het Kroniekdebat opnieuw nieuwswaarde had gekregen.

<sup>50</sup> Koster 1908a. Het artikel over Swinburne is overigens het enige artikel in de serie dat geheel aan één dichter is gewijd.

klassieke talen bij uitstek in staat de geheimen van Swinburnes poëzie te onthullen. Hij noemt de weinige andere literatoren – Kloos, Van Eeden en Hein Boeken – die hij met hem in staat acht Swinburne te begrijpen (veelzeggend genoeg allemaal Tachtigers), en bestempelt de rest als onbekwaam.<sup>51</sup> Vervolgens toont Koster zijn deskundigheid door van een aantal passages uit Swinburnes werk de klassiek-mythologische bronnen bloot te leggen.

Aan het einde van het Swinburne-artikel wordt er, net als in het stuk over Morris maar dan explicieter, een verband gelegd met de Nederlandse poëzie, en opnieuw laat Koster de Engelse poëzie daarbij als ijkpunt fungeren. In zijn brochure *Literatuurtoestanden* uit 1904 had hij Swinburne ook al eens vergeleken met Nederlandse schrijvers. Hij schrijft daar:

Wanneer we [...] eens verder kijken dan de landsgrenzen en kennis nemen van de letterkunde der volken om ons heen, dan moeten we erkennen dat geen van ons, omtrent 1860 geboren, die de N. Gids-beweging meemaakten en wat er goeds en gezonds in was steunden, de kracht en de grootheid heeft bereikt die bijv. Swinburne op zijn 40<sup>ste</sup> jaar had. Van Eeden komt hem nog 't meest nabij.<sup>52</sup>

In het artikel over Swinburne is het perspectief omgekeerd en probeert Koster de 'grootheid' van Swinburne aan te tonen door diens werk te vergelijken met het werk van anderen. Een van de werken die Koster daarbij noemt, is *Mei* (1889) van Gorter. Dit gedicht komt volgens hem (net als het werk van Van Eeden) enigszins in de buurt van Swinburnes hoogstaande dichterlijke productie, maar staat daarmee nog niet op gelijke hoogte. Hij schrijft: 'Bij Gorter vinden we – in *Mei* – ook nu en dan zulke jubelingen van levenspraal en levensvreugd, maar toch nooit zoo in alle opzichten vlekkeloos-zuiver als hier.'<sup>53</sup> Zelfs een van de grootste werken die de beweging van Tachtig had voortgebracht – Koster beschouwde de poëzie van Tachtig, *Mei* in het bijzonder, ondanks zijn strategische kritiek kennelijk toch als grootste autoriteit – kon dus nog niet tippen aan het werk van Swinburne. Hij vond *Mei* minder zuiver door de vele vormelijke vrijheden die Gorter zich gepermitteerd had.<sup>54</sup> Dit zegt zowel iets over Koster's hoge opvatting van het werk van Swinburne, als over zijn houding ten opzichte van de Tachtigerpoëzie. Opnieuw lijkt het werk van een prerafaëlitisch dichter op een indirecte manier (want het onderwerp blijft Swinburne) strategisch te worden ingezet in Koster's antihouding ten opzichte van zijn Nederlandse tijdgenoten en concurrenten.

Een soortgelijke tactiek hanteert Koster in zijn de studie *Over Navolging en Overeenkomst in de Literatuur* (1904), waarin prerafaëlitische poëzie een bescheiden rol speelt. Koster vergelijkt in deze studie de Engelse literatuur met de klassieke, en de poëzie van de Tachtigers met zowel de Engelse als de klassieke literatuur. De poëzie van Tachtig wordt in deze studie veel milder beoordeeld dan in Koster's eerdere kritische geschriften. We vinden hierin de volgende redenering: de poëzie van Tachtig staat hoog maar de Engelse poëzie staat hoger, dus hoe meer naar Engels voorbeeld wordt gewerkt, des te beter wordt de

<sup>51</sup> Koster 1908a, p. 98. Deze veronderstelling van Koster zegt overigens niets over de werkelijke bekendheid van Swinburne in Nederland. Waarschijnlijk kenden de Tachtigers, met name Kloos en Verwey, het werk van Swinburne beter dan Koster vermoedde. Zie hierover hoofdstuk 2.

<sup>52</sup> Koster 1904a, p. 13.

<sup>53</sup> Koster 1908a, p. 129.

<sup>54</sup> Zoals hij eerder aangaf in Koster 1896c, p. 89.

Nederlandse poëzie. In deze studie komt die mening vooral tot uiting in verband met de poëzie van Verwey:

Thans ga ik over tot de vergelijking van Verwey's gedichten met die van Engelsche dichters, vooral van Shelley en Keats. Vooral in zijne eerste gedichten staat hij sterk onder hun invloed; maar niettegenstaande dat zijn zij mij veel meer lief dan b.v. het gedicht *De Joden*, al is dat meer oorspronkelijk. Want die oorspronkelijkheid gaat gepaard met eene vaak ergerlijke geweldadigheid tegen de taal; - maar in welke heerlijke verzen heeft hij in zijn *Persephone*, *Demeter* en andere gedichten de schoonheden der groote Engelschen in onze taal gezongen!<sup>55</sup>

Koster vindt Verweys vroege poëzie, die nog zeer onder invloed van de Engelsen stond, het beste dat Verwey heeft gemaakt. Hij noemt vooral invloeden van Shelley en Keats, maar traceert ook sporen van de poëzie van Rossetti en Swinburne. De Engelse dichters van de negentiende eeuw vormen in deze studie, net als in de eerder besproken kritieken, een standaard, een ideaal waaraan Koster al het andere kon toetsen. Hoe meer de Nederlandse poëzie, dat ideaal benaderde, hoe beter Koster het vond. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Koster in zijn eigen dichtwerk ook naar het voorbeeld van de Engelsen trachtte te werken en de verwantschap met de Engelse poëzie steeds benadrukte.

#### 4. Koster als vertaler

Koster vertaalde zijn leven lang – naar eigen zeggen louter voor zijn plezier<sup>56</sup> – uit het Grieks, Latijn, Italiaans, Duits en Engels. Prerafaëlitische teksten maken maar een klein deel uit van dat vertaalwerk: Koster vertaalde twee gedichten van Morris en één gedicht van Christina Rossetti. De vraag die daarbij opkomt is wat de redenen van Koster kunnen zijn geweest om precies deze gedichten uit het prerafaëlitische aanbod te vertalen. Ook is het interessant om Kusters vertaaltechniek onder de loep te nemen, omdat die inzicht geeft in de functie die deze vertalingen vervulden binnen Kusters literaire profilering.

##### 4.1 Morris

In 1901 publiceerde Koster twee door hem vertaalde gedichten van William Morris in het tijdschrift *De Arbeid*.<sup>57</sup> De eerste is een vertaling van een fragment uit het lange gedicht 'The Defence of Guenevere' waarmee Morris' gelijknamige debuutbundel uit 1858 opent (zie bijlage 3, nummer 1).<sup>58</sup> De tweede vertaling is die van het gedicht 'Summer Dawn' ('Zomerdageraad') uit dezelfde bundel (bijlage 3, nummer 2). Koster karakteriseert *The Defence of Guenevere and Other Poems* in zijn artikel over Morris als een getrouwe verbeelding van 'het leven en streven in de Middeneeuwen'.<sup>59</sup> De keuze voor deze twee

<sup>55</sup> Koster 1904b, p. 49.

<sup>56</sup> Zie het interview met Koster: Van Eyck 1907, p. 136.

<sup>57</sup> Koster 1900-1901 en Koster 1903, p. 426-427.

<sup>58</sup> *The Defence of Guenevere and Other Poems* (1858) is in 1875 herdrukt en verscheen in 1892 in een editie van de Kelmscott Press.

<sup>59</sup> Koster 1896d, p. 345.

gedichten uit die bundel sluit nauw aan bij de voorkeuren waarvan Koster ook in zijn kritische werk blijkt gaf: sobere, melodieuze poëzie die een mix bevat van natuurbeschrijvingen, klassieke mythologie en middeleeuwse elementen.

‘The Defence of Guenevere’ is een gedicht dat zowel wat vorm als wat inhoud betreft teruggaat op middeleeuwse, door de prerafaëlieten herhaaldelijk gebruikte voorbeelden. Het verhaal dat het gedicht vertelt is gebaseerd op *Le Morte d’Arthur* van Thomas Malory en volgt die tekst nauwkeurig. Koningin Guinevere wordt betrap op overspel met Lancelot, en wordt daarom veroordeeld tot de brandstapel. Morris’ gedicht vangt aan vlak voor het vuur wordt aangestoken en Guinevere een speech begint waarin ze haar gedrag probeert te verantwoorden. In de passage die Koster vertaalde, legt Guinevere de rechters die haar veroordeeld hebben een vraag voor: als u moest kiezen tussen een blauwe en een rode doek, en de ene betekende een keuze voor de hemel, de andere een keuze voor de hel, maar u weet niet welke kleur voor welke keuze staat, wat kiest u dan? De clou is dat als iemand besluit voor de blauwe doek te kiezen omdat blauw de kleur is van de hemel, en die keuze onjuist blijkt, diegene dan ongelukkig bij zichzelf denkt: had ik dat maar geweten. Met deze metafoer probeert Guinevere uit te leggen dat ze nooit van tevoren had kunnen weten of een keuze voor koning Arthur of een keuze voor Lancelot haar naar de hel zou hebben geleid. Het idee van de keuze tussen twee doeken komt niet van Malory, noch van een andere literaire bron, maar het soort bedrieglijke keuzemomenten als dit komt wel vaker voor in de literatuur. Bijvoorbeeld in het klassieke verhaal van Paris en de gouden appel en in het geval van Portia’s drie kistjes in Shakespeares *The Merchant of Venice*. Een van de keuzes leidt altijd tot de dood. Deze klassieke en Shakespeariaanse inbedding van het keuzemoment kan Koster’s interesse in deze passage hebben vergroot.

Ook de versvorm waarin ‘The Defence of Guenevere’ is geschreven, de *terza rima* (terzinen met schakelrijm: aba bcb cdc enz.), kan Koster tot het vertalen van juist dit gedicht hebben aanzet. Deze versvorm is geïntroduceerd door Dante in zijn *Divina Commedia*, waaruit Koster ook een fragment vertaalde.<sup>60</sup> Zowel in deze vertaling als in zijn vertaling van ‘The Defence of Guenevere’ heeft Koster deze versvorm behouden. Koster koos kortom een passage ter vertaling die zowel ingebed is in de middeleeuwse Arthurepiek als gebruik maakt van een middeleeuwse versvorm, die Koster in zijn vertaling behield. Tegelijkertijd is het een passage waarin ook andere literaire tradities – vanwege de equivalente thema’s in werk van Shakespeare en uit de klassieke oudheid – worden opgeroepen waarmee Koster zich ook elders in zijn oeuvre afficheerde. Zodoende verenigt het gedicht een aantal van Koster’s interessegebieden en geeft de vertaling blijf van Koster’s poëtische voorkeuren.

Het tweede vertaalde gedicht van Morris, ‘Summer Dawn’, bevat ook middeleeuwse elementen. Het beschrijft een dageraad in de zomer, waarbij de zon langzaam doorbreekt, de natuur tot leven komt, en een ik-persoon smeekt om een teken van zijn geliefde. Dit thema kan in verband worden gebracht met de middeleeuwse traditie van de dageraadslieden, waarin meestal sprake is van een dialoog tussen twee geliefden bij het aanbreken van de dag. Een verschil is echter dat in de Middeleeuwse traditie de geliefden bij de dageraad over het algemeen van elkaar moeten scheiden, terwijl in Morris’ gedicht juist dan voor het eerst

---

<sup>60</sup> Zie Koster 1903, p. 409-411.



contact wordt gezocht. Morris' archaïsch woordgebruik versterkt de associatie met middeleeuwse poëzie.

In tegenstelling tot de vertaling van 'The Defence of Guinevere' heeft Koster in de vertaling van dit gedicht de middeleeuwse elementen meer uitgevlakt, waardoor een afstand ten opzichte van het origineel ontstaat. Morris' archaïsche woordgebruik ('thy', 'waneth', 'betwixt') is door Koster bijvoorbeeld niet overgenomen. Het lijkt erop dat Koster in deze vertaling de nadruk heeft willen leggen op de vermenging van natuurbeelden en stemmingen in dit gedicht, om het meer toe te schrijven naar de natuurlyriek zoals Koster die zelf schreef. Het gedicht sluit bovendien ook wat vorm en stijl betreft aan bij Koster's eigen poëtica en dichterspraktijk: Morris brengt met behulp van traditionele taal het gevoel van een zomerochtend op een eenvoudige manier over. Die eenvoud heeft Koster in zijn vertaling extra benadrukt door het rijmschema te vereenvoudigen (van abab cdef dec fff naar abab cde cde fff). Opvallend (en moeilijk te verklaren) is dat hij daarbij één regel onvertaald liet, waardoor het gedicht niet langer de sonnetvorm heeft, maar wordt gestructureerd als één kwatrijn en drie terzetten. Daarnaast vervallen in de vertaling het binnenrijm en bepaalde woordherhalingen ten behoeve van een consequent metrum en eindrijm. Door de toevoeging van enkele neologismen ('zonnegestraal', 'espengeblaârt') wordt het gedicht tegelijkertijd minder prerafaëlitisch gekleurd en meer naar Koster's eigen natuurlyriek toegeschreven. Dit kan geïnterpreteerd worden als een strategische poging om Morris' lyriek meer op die van zichzelf te laten lijken.

#### 4.2 Christina Rossetti

In de afdeling met vertalingen in Koster's op één na laatste dichtbundel, *Adrastos en andere gedichten* (1909) is een vertaling opgenomen van het gedicht 'Dream-Land' van Christina Rossetti (bijlage 3, nummer 3).<sup>61</sup> Het oorspronkelijke gedicht publiceerde zij voor het eerst in het prerafaëlitische tijdschrift *The Germ* (1850) en is later opgenomen in haar meest bekende bundel *Goblin Market and Other Poems* (1862). Ook hier is Koster's keuze gevallen op een melodieuze gedicht, dat hij bij het vertalen in eerste instantie ook vooral formeel gevolgd heeft: hij heeft het jambische metrum, het consequente mannelijk rijm en het rijmschema behouden, waardoor het muzikale karakter van het gedicht ook in de vertaling doorklinkt. Wat de weergave van de inhoud betreft heeft Koster zich, wellicht ten gunste van de vormvastheid, een aantal vrijheden gepermitteerd. Hij wisselt de volgorde van regels om, laat woorden weg en vervangt andere, waardoor ook de inhoud van dit gedicht meer aansluiting vindt bij de hoofdthema's uit Koster's poëzie.

Christina Rossetti staat bekend als een christelijke dichteres, en ook in dit gedicht speelt christelijke symboliek een belangrijke rol. Het gedicht handelt over een vrouwelijk personage dat in een slaaptoestand tussen leven en dood verkeert. Zij is op weg naar het hiernamaals waar zij vrede en rust zal vinden. Maar naast allerlei Christelijke associaties roept deze thematiek ook de reizen naar het dodenrijk in herinnering die in de klassieke literaire traditie verhaald worden. Koster heeft die associatie versterkt door in zijn vertaling een mythologische verwijzing te verwerken. 'Nightingale' vertaalt Koster als 'philomeel', waarmee hij verwijst naar Philomela, een vrouwelijk personage uit de Griekse mythologie,

---

<sup>61</sup> Koster 1909, p. 81-82.

die door de goden in een nachtegaal wordt veranderd.<sup>62</sup> Het ligt in de lijn van Koster's eigen werk en achtergrond dat hij dit vrij christelijk beladen gedicht met een allusie aan de klassieke mythologie verrijkte. Het gedicht is vertaald in de richting van Koster's eigen kennis en interesses en roept in vertaling aldus verschillende literaire tradities op waar Koster zijn werk herhaaldelijk mee aankleedde. De vertaling laat hierdoor, net als de andere vertalingen, verschillende facetten van Koster's literaire onderlegdheid en interesses uitkomen.

## 5. Koster als dichter

### 5.1 Swinburnes zonden

Het is niet verwonderlijk dat Koster, die in zijn studies met bewondering en veel kennis van zaken over Swinburne heeft geschreven, ook in zijn poëzie refereert aan en alludeert op het werk van deze dichter. Die referenties en allusies betreffen vooral Swinburnes melodieuze odes aan de natuur en de zee. In zijn jeugd schreef Koster al een aantal gedichten in het Engels die mogelijk van interferentie getuigen. We vinden daarin bijvoorbeeld overeenkomstige thema's, zoals in een gedicht op de zee, 'Storm at sea', en wat vorm betreft gebruikt Koster in het Engels net als Swinburne, Rossetti en Morris licht archaïsch taalgebruik ('Thou', 'Belovèd', 'nigh'), zoals in deze strofe uit het gedicht 'Sleep':

Thou balmy sleep, who with thy gentle rod  
 Touchest us lightly, as we sink and sigh;  
 Belovèd influence, when thou art nigh  
 We may forget our sorrows with a nod;<sup>63</sup>

In sommige Nederlandstalige gedichten lijkt Koster iets van het allitererende, het binnenrijm en het melodieuze metrum van Swinburne te hebben nagevolgd:

't Geboomte trilt en 't windeke rilt,  
 En de sterren reeg'nen zacht  
 De stillende rust, der sterv'lingen lust,  
 Naar beneên in den dauwigen nacht.<sup>64</sup>

Expliciete referenties aan Swinburnes werk vinden we in een gedicht uit 1900 met de titel 'Aan Algernon Charles Swinburne'. Het is gepubliceerd in *De Amsterdammer* van 25 februari 1900, samen met een gedicht van Swinburne zelf, 'The Transvaal', dat op 11 oktober 1899, bij het uitbreken van de Tweede Boerenoorlog, in *The London Times* was verschenen.<sup>65</sup> Koster's gedicht is hierop een reactie. Hier volgt eerst Swinburnes sonnet:

<sup>62</sup> De bekendste versie van het verhaal is die van Ovidius in *Metamorfosen*. De zus van Philomela, Procne, verandert in een zwaluw. Er zijn ook versies van het verhaal waarin Procne in een nachtegaal verandert en Philomela in een zwaluw.

<sup>63</sup> Koster 1903, p. 353.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 326.

<sup>65</sup> In *De Amsterdammer* is het gedicht van Swinburne zonder titel geciteerd.

## The Transvaal

Patience, long sick to death, is dead. Too long  
 Have sloth and doubt and treason bidden us be  
 What Cromwell's England was not, when the sea  
 To him bore witness given of Blake how strong  
 She stood, a commonweal that brooked no wrong  
 From foes less vile than men like wolves set free  
 Whose war is waged where none may fight or flee--  
 With women and with weanlings. Speech and song  
 Lack utterance now for loathing. Scarce we hear  
 Foul tongues that blacken God's dishonoured name  
 With prayers turned curses and with praise found shame  
 Defy the truth whose witness now draws near  
 To scourge these dogs, agape with jaws afoam,  
 Down out of life. Strike, England, and strike home.

Dit gedicht is extreem patriottisch en ongewoon hatelijk van toon vergeleken met andere Engelse oorlogspoëzie uit deze periode.<sup>66</sup> De oorlog waartoe Swinburne oproept, stelt hij voor als de expressie van de morele kracht en de macht van de natie, die nog zal groeien door 'mindere' volken aan zich te onderwerpen. Hij zinspeelt met trots op het militaristische verleden van Engeland – de zeventiende-eeuwse staat van Cromwell – en roept het Engelse leger op om net als toen voor een overwinning te zorgen.

In hoofdstuk 4 kwam al aan de orde dat de Zuid-Afrikaanse politiek ten tijde van de Boerenoorlogen een punt van discussie was tussen Nederland en Groot-Brittannië. De Nederlanders stonden als één man achter de Boeren. Het lag in Nederland dan ook gevoelig wanneer een Engelsman zijn volk opriep tot gevecht in Transvaal. Auteurs als Van Eeden en Verwey hebben het in diverse publicaties voor de Boeren opgenomen en het jingoïsme van Engelse dichters zoals Kipling bestreden.<sup>67</sup> Ook Koster kon de vijandigheid van het hem zo geliefde Engelse volk niet over zijn kant laten gaan en zal via de poëzie een tegengeluid hebben willen laten horen.<sup>68</sup> Bovendien voelde hij zich als dichter verbonden met Swinburne. In Koster's gedicht komen zijn bewondering voor Swinburne als dichter en zijn onvrede met de boodschap die deze in 'The Transvaal' verkondigt met elkaar in conflict:

Aan Algernon Charles Swinburne

*Songs before Sunrise* – kent ge nog, poëet,  
 Den naam der vrijheidslied'ren, die ge eens zongt,  
 Toen ge in uw vuur'ge jeugd tot luist'ren dwongt  
 Naar uwe vlammenwoorden fel en heet?

<sup>66</sup> Zie voor een vergelijking met het werk van Thomas Hardy: King & Morgan 1979.

<sup>67</sup> Zie over de publicaties van Van Eeden en Verwey over de Boerenoorlog Van Halsema 2010, p. 297-348.

<sup>68</sup> Koster's betrokkenheid bij de Transvaalse problematiek blijkt ook uit het feit dat hij op 1 april 1901 (volgens Margadant 1934) een lezing hield bij *Oefening kweekt kennis* over de Boeren-leider Paul Kruger en diens korte verblijf in Amsterdam in 1900.

Nu rijst de zon van Afrika omhoog  
 In vollen gloed van vrijheid; waar zijt *gij*,  
 De vrijheidszanger, wiens gedaver blij  
 Als licht de lucht vervulde en overtoog

De hoofden van wie hoorden naar uw stem,  
 En loofden 't lied, dat steeg met sterken klank,  
 En prevelden bewond'rend hunnen dank –  
 Hoe, zingt ge thans der vrijheid requiem?

Waar blijft de drift die brandde voor het recht,  
 Die laaide u uit de ziel in vroeg'ren tijd;  
 Is zij de prooi van hebzucht, haat, en nijd,  
 En schuimt ze tegen 't volk “zoo lang geknecht”?

*Strike England, and strike home* – zoo zingt ge nu,  
 En zet uw volk tot rooven aan en moord;  
 Is *dat* de klank nu van uw vorst'lijk woord?  
 Keer tot u zelf, wij hoopten méér van u!<sup>69</sup>

Koster zet in zijn gedicht Swinburnes nieuwste sonnet ‘The Transvaal’ af tegen diens vroege bundel *Songs before Sunrise* (1871). Deze bundel is opgedragen aan Giuseppe Mazzini, in 1848 en 1849 een leider van de Italiaanse revoluties. Geïnspireerd door Mazzini keert Swinburne zich in deze bundel tegen alle goddelijke en aardse heersers en bezingt hij de revolutie en de vrijheid. Koster omschrijft de jonge dichter Swinburne in zijn eigen gedicht dan ook als ‘vrijheidszanger’ en zijn vroege gedichten als ‘vrijheidslied’ren’. In zijn studie over Swinburne van acht jaar later noemt Koster de *Songs before Sunrise* ‘Swinburnes “geloofsbeleidenis” als revolutionair en atheïst’.<sup>70</sup> Hij gebruikt daarin vervolgens het beeld van de bergstroom en de brand om zijn indruk van de onstuimigheid van deze poëzie over te brengen. In het gedicht aan Swinburne associeert Koster Swinburnes vroege gedichten ook met vuur: ‘vuur’ge jeugd’, ‘vlammenwoorden fel en heet’, ‘gedaver als licht’, ‘drift die brandde’ en ‘laaide’. De isotopie van vuur duidt enerzijds op de kracht van Swinburnes vroege verzen, op diens strijdbaarheid en de hevige impact ervan op het publiek. Anderzijds kunnen deze woorden worden geïnterpreteerd als allusies op een aantal specifiekere tekstenmerken van Swinburnes vroege werk: het zijn juist de woorden ‘flame’ en ‘fire’ waar Swinburne een voorliefde voor had. ‘Alles is vuur en vlam bij Swinburne’, zo merkt ook Koster zelf op in zijn studie over deze dichter. Het woord ‘schuimt’ uit de laatste regel van de vierde strofe, dat dezelfde connotatie van onstuimigheid heeft als vuur, zou ook kunnen zijn bedoeld als een allusie aan Swinburnes vroege gedichten over de zee, zoals die in *Songs of the Springtides* (1880).<sup>71</sup> Al de kenmerken van Swinburnes vroege werk die Koster in zijn

<sup>69</sup> Koster 1903, p. 103. Van de geciteerde regel ‘Strike, England, and strike home’ heeft Koster de eerste komma niet overgenomen.

<sup>70</sup> Koster 1908a, p. 115.

<sup>71</sup> In ‘The Transvaal’ komt het woord ‘afoam’ ook voor, maar dan in een andere betekenis. Koster maakt er ‘schuimen tegen’ van, wat het beeld oproept van aan en afrollende golven die ergens tegenaan komen. Deze

gedicht oproept – het vurige, strijdbare, rechtvaardige, lyrische – waardeerde hij in positieve zin.

Tegenover dit alles stond nu Swinburnes jongste vers, dat een standpunt inneemt in een maatschappelijke kwestie en een agressief militarisme uitdraagt waar Koster moreel niet achter kon staan. In 1903, bij bundeling in *Verzamelde gedichten*, heeft Koster aan zijn gedicht aan Swinburne een motto toegevoegd uit *Songs before Sunrise*, namelijk de regel ‘Why hast thou done this thing?’ uit het gedicht ‘Quia multum amavit’. Koster stelt Swinburne daarmee diens eigen vraag, die in deze context begrepen moet worden als een vraag naar het waarom van de verwerpelijke boodschap die Swinburne in ‘The Transvaal’ uitdraagt: hij zet mensen aan tot roven en moorden en hij zingt een requiem voor de vrijheid, in plaats van de vrijheid te bezingen zoals hij dat in zijn vroege werk had gedaan.<sup>72</sup> Zijn ziel is volgens Koster ten prooi gevallen aan ‘hebzucht, haat en nijd’, en deze gevoelens overheersen nu zijn vrijheidsdrift. In de middelste strofe verwijst Koster naar Swinburnes vroege lezerspubliek, dat diens melodieuze, hartstochtelijke poëzie geprezen had – Koster rekent hier natuurlijk ook zichzelf toe – en dat nu op basis van die vroegere ervaring op meer redelijkheid had gehoopt. Swinburnes vrijheidsdrift heeft zich nu tegen het Boerenvolk gekeerd, dat al ‘zoo lang geknecht’ was. Die laatste woorden ontleende Koster aan het pro-Boeren volkslied van Transvaal, geschreven door de Nederlandse dichteres Catharina van Rees.<sup>73</sup> Met het citeren van deze woorden, bekrachtigt Koster dat hij in zijn overtuiging niet alleen stond en Swinburnes visie ook op bredere schaal onverdedigbaar werd geacht.

Het verschil in politiek en moreel standpunt van beide dichters maakte dat Koster dit gedicht, ongeacht de vraag wat hij in formeel en stilistisch oogpunt vond van Swinburnes sonnet over Transvaal, niet anders dan misprijzen kon. Hierdoor ontstaat een kloof tussen Kusters positieve receptie van Swinburne in zijn studies en zijn creatieve receptie in de vorm van dit gedicht, waarin een politiek standpunt wordt verdedigd. Die kloof heeft zijn oorsprong in de vermenging van het politieke en het literaire domein. De verdeeldheid over een politieke kwestie voert in deze creatieve receptie de boventoon en maakt zowel de formele kwaliteiten van het gereciperende gedicht als de poëticaal-strategische agenda van de recipiënt daaraan ondergeschikt.

## 5.2 Intermedialiteit

In de inleiding bij deze casus stelde ik de vraag naar het verband tussen Kusters interesse in beeldende kunst en zijn aandacht voor de prerafaëlieten. Kusters oeuvre als geheel overziend, kan in ieder geval worden vastgesteld dat Koster op verschillende manieren blijk gaf van die interesse. Hij schreef verschillende studies over nu onbekende beeldende kunstenaars zoals Willem Hamel, G.J. Roermeester, Evert Pieters, maar ook over grote buitenlandse namen

---

betekenis kan minder makkelijk met het schuimbekken van honden worden geassocieerd, waardoor ik aanneem dat het woord ‘schuimt’ hier als allusie op Swinburnes vroege werk moet worden opgevat.

<sup>72</sup> In zijn herdenkingsartikel uit 1909 maakt Albert Verwey een zelfde tegenstelling tussen Swinburnes gedichten tegen de Boeren en zijn vroegere lyriek: ‘Een zoon van zijn land was hij ook wel zoozeer, dat hij omstreeks 1900 booze sonnetten tegen de Boeren schreef. Maar aan een grieksche natuur- en fransche gedachten-drift zich parende nieuwere zinnen-hartstocht, die zich uitstortte in een stroom van metrisch-ritmische engelsche woorden, – dat was toch eigenlijk Swinburne.’ Zie Verwey 1909a.

<sup>73</sup> Van Rees 1891.

zoals de Engelse dubbelkunstenaar William Blake.<sup>74</sup> Hij droeg ook meermaals gedichten op aan bevriende en/of bewonderde kunstenaars zoals Jan Toorop en H.J. Haverman.<sup>75</sup>

Daarnaast is er in Kusters dichtwerk soms sprake van intermedialiteit. Zo schreef hij onder andere beeldgedichten over een tekening van Blake, 'The Ghost of a Flea', en over Jozef Israëls' schilderij *David en Saul* (1898).<sup>76</sup> Ook met een aantal gedichten waarin de intermediale relatie minder direct is, lijkt Koster zich in een (Engelse) artistieke traditie te plaatsen. Met een vroeg gedicht over de dood van 'Ophelia', refereert Koster bijvoorbeeld niet alleen aan Shakespeare's *Hamlet*, maar sluit hij ook aan bij de negentiende-eeuwse artistieke belangstelling voor deze drijvende vrouw die de dood zoekt. Door de nadruk die in het gedicht wordt gelegd op kleuren en de bloeiende natuur wordt in het bijzonder de associatie opgeroepen met Millais' beroemde schilderij *Ophelia* (1851-1852). Twee andere gedichten uit Kusters debuutbundel, 'Madonna Beatrix' en 'Dantes Droom', refereren aan de *Vita Nuova* van Dante, en alluderen evenzeer op prerafaëlitische verbeeldingen van de hemelse Beatrice.

De bundel prozafragmenten en gedichten *Natuurindrukken en -stemmingen* (1898) bevat een expliciete verwijzing naar een prentenboek van Walter Crane. Die verwijzing is te vinden in een stukje proza uit het hoofdstuk over de zomer, en lijkt al te worden geïntroduceerd door het sterk picturale karakter van het gehele fragment. Een verteller en een schilder bevinden zich in het middeleeuwse dorpje Wehl, bij Doetinchem, dat wordt omgeven door het bos van Stillwald. De verteller schetst het landschap in picturale termen. Ten eerste door veel kleuren te benoemen ('soberbruinen grond verlevendigd met vonkelend goud') en ten tweede door het contrast tussen verschillende elementen van het landschap te benadrukken, alsof het door mensenhanden bewust zo is samengesteld ('de oude zwarte stenderkast die pittig uitkomt tegen de lichte lucht'). De lezer krijgt hierdoor de indruk dat er een schilderij wordt beschreven.<sup>77</sup> Opvallend is dat Koster hier royaal gebruikmaakt van de impressionistische woordkunst waar hij in zijn poëtische geschriften zo fel tegen optrad.<sup>78</sup> Het lijkt erop dat hij zich ondanks zijn strategische verzet ging conformeren aan de normen van Tachtig en ook de stijlvernieuwingen van Tachtig zelf ging toepassen.<sup>79</sup>

In de alinea waarin de verwijzing naar werk van Crane voorkomt, beschrijft Koster bloemen langs een weg, die hij voorstelt als een voorbijtrekkende stoet:

En aan den wegkant lokt ons een bonte bloemenstoet, een 'pageant of Queen Summer', in velerlei kleuren prijkend in het gras, een kleine eerewacht vormend op onzen doortocht. Boven allen uit gebieden de vlamme, donkerroode toortsen, de litrums, die aangestoken lijken aan de avondzon, en bij zijn scheiden hun rood hebben doorschoten met het zwart van rouw. En laag tusschen het gras verschieten als vonkjes de blinkendgele potentilla's, hun

<sup>74</sup> Over die laatste zie Koster 1907.

<sup>75</sup> Koster 1903, p. 83-84 en p. 283-285.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 79 en p. 270-271.

<sup>77</sup> Op 25 november 1897 stuurde Koster een exemplaar van deze bundel naar Jan Toorop. In het begeleidende briefje schrijft hij: 'Ik heb [...] met woorden trachten te doen wat zij [de schilders] door middel van kleur wenschen uit te drukken.' KB, Archief Toorop, TC C 156.

<sup>78</sup> In de door mij geciteerde regels zijn verschillende kenmerken van impressionistisch taalgebruik te herkennen: het gebruik van neologismen, de overdaad aan bijvoeglijk naamwoorden en het gebruik van nominale werkwoordsvormen. Zie voor een inventarisatie van kenmerken Thon 1928.

<sup>79</sup> Over de algemene conformering aan de normen van Tachtig na 1900 zie Kemperink 2011b.

dartelende glansen afgewisseld met het teerblauw van de knautia's, die half schuchter hun kleine ragebolletjes opsteken, en het bleek rood van de hei met de klokachtige dopjes. En helgeel havikskruid brandt gaten in het gras, waarin de nederige, aromatisch geurende thijm bescheiden neerhurkt, waarbij als wachtters staan geschaard de bijna gelijkkleurige prunella's, als getulbande turkjes hun volle hoofdjes flink naar boven stekend. En onder aan de glooiing van de wegzijde bloeien stil en verborgen varens van velerlei grootte en tint, hun heil en genot zoekend in het bad van schaduw waarmee ze daar omlaag overgoten worden.<sup>80</sup>

De referentie 'pageant of Queen Summer' in de eerste zin, gemarkeerd door de aanhalingstekens en opvallend vanwege het Engels, verwijst naar twee werken tegelijk: naar het essay 'The Pageant of Summer' uit *The Life of the Fields* (1884) van Richard Jefferies en naar *Queen Summer, or the Tourney of the Lily and the Rose* (1891) van Walter Crane (afbeelding 37). Jefferies was een Engelse 'nature writer', wiens beschrijvende stijl sterk overeenkomt met die van Koster in *Natuurindrukken en -stemmingen*.<sup>81</sup> Cranes geïllustreerde gedicht *Queen Summer* gaat over de bloemen(mensen) lelie en roos, die de strijd met elkaar aangaan om de titel van mooiste bloem te verwerven. De overeenkomst met Koster's werk schuilt hier vooral in het picturale karakter van beide werken.

De passage waarin de referentie aan *Queen Summer* voorkomt, roept ook een ander totaalkunstwerk van Crane in herinnering, namelijk *Flora's Feast, a Masque of Flowers* (1889). *Queen Summer* en *Flora's Feast* waren allebei goed bekend in Nederland en werden vaak in één adem genoemd omdat de stijl en inhoud ervan erg op elkaar lijken.<sup>82</sup> In *Flora's Feast* trekt een stoet van bloemenmensen al dansend en muziek makend voorbij, wat overeenkomt met de manier waarop Koster in de hierboven geciteerde passage de bloemen langs de weg als een 'pageant' of pronkstoot beschrijft. Koster somt de bloemen langs de weg op, en dicht hen net als Crane menselijke eigenschappen toe: knautia's zijn schuchter, thijm is nederig en bescheiden en prunella's staan als wachtters fier overeind. De nadruk op de kleuren van de bloemen en de beschrijving van hun 'gedrag' alsof het mensen zijn, versterkt de associatie met de kleurrijke illustraties van Crane eens te meer, wat deze passage extra picturale kracht geeft.

## 6. Conclusie

Koster's literaire leven werd beheerst door een verlangen naar erkenning. Boven alles wilde hij als dichter gewaardeerd worden en een plaats verwerven naast de dichters van Tachtig. Het lijkt erop dat zijn receptieactiviteiten voor een groot deel in dienst stonden van het verwezenlijken van die dichtsterlijke ambitie. Door zich als criticus en vertaler van de Engelse literatuur op te werpen, kon Koster zich onderscheiden van andere Nederlandse literatoren, die de Engelse taal over het algemeen minder goed beheersten en minder goed op de hoogte waren van de Engelse contemporaine literatuur en kunst. Bovendien kon hij in die rollen de gereciperde werken al vertalend en recenserend naar zijn hand zetten, waardoor hij

<sup>80</sup> Koster 1903, p. 211.

<sup>81</sup> Over Jefferies zie Tomas 1978. Specifiek over 'The Pageant of Summer' gaan p. 191-199.

<sup>82</sup> In Anoniem 1893-1894b worden *Queen Summer* en *Flora's Feast* bijvoorbeeld samen als Cranes beste werken genoemd. Veth 1892a bespreekt beide werken ook in relatie tot elkaar.

strategisch zowel de verwantschap met zijn eigen poëzie als het contrast met het werk van de Tachtigers kon markeren.

Op de plaatsen waar Koster prerafaëlitisch werk aanhaalt als toetssteen voor de Nederlandse poëzie worden zijn strategische intenties het duidelijkst zichtbaar. Koster wijst herhaaldelijk op de verschillen tussen de Engelse en de Nederlandse poëzie en geeft daarbij aan wat er moet veranderen voordat de Nederlandse literatuur dezelfde hoogte kon benaderen. De superioriteit van de Engelse ten opzichte van de Nederlandse poëzie schuilt volgens Koster vooral in de meer beschaafde inhoud en de esthetischer, natuurlijker vorm ervan. In 1915 heeft hij dat standpunt als volgt verwoord:

[...] in 't algemeen [is] de Engelsche literatuur, met name ook de poëzie, zooveel beschaafder en zooveel meer gekuischt van vorm [...] dan de onze. [...] Bij Engelsche schrijvers vinden we zelden of nooit die minachting voor een mooien vorm, dat schrijf maar raak-achtige, dat dom-ruw-opzettelijke, ongeschoold en onbeschaafd ongeganeerde, dat ons herhaaldelijk zoo onaangenaam in onze literatuur aandoet.<sup>83</sup>

Met dit soort uitspraken bracht Koster nadrukkelijk naar voren dat het werk van de Tachtigers volgens hem beneden dat van de grote Engelsen stond. De impressionistische stijl van de Tachtigers bleef daarbij steeds Koster's grootste kritiekpunt. Juist op dit vlak weken de Engelsen van de Tachtigers af en probeerde hij zelf als dichter bij die Engelse traditie aan te sluiten.

In zijn kritische werk presenteerde Koster de prerafaëlitische poëzie op zo'n manier dat deze zo dicht mogelijk aansloot bij zijn eigen poëtica en dichterlijke praktijk. Zo benadrukt hij in zijn artikelen over Swinburne en Morris dat hun poëzie relaties aangaat met beeldende kunst, gevoed wordt door middeleeuwse en klassieke elementen, en gebruik maakt van muzikale en natuurlijke taal. In zijn dichtwerk komt de affiniteit met juist deze kenmerken ook tot uiting; expliciet in het gedicht aan Swinburne, waarin diens vroege melodieuze poëzie wordt opgehemeld en verkozen boven diens oorlogspoëzie, en meer impliciet bijvoorbeeld in *Natuurindrukken en -stemmingen*, waarin natuurbeschrijvingen alluderen op het visuele voorbeeld van Cranes *Flora's Feast*. In zijn vertaalwerk maakte Koster een selectie die in de lijn ligt van hetgeen hij in zijn kritische werk behandelde. Hij vertaalde prerafaëlitische gedichten die middeleeuwse of klassieke elementen bevatten en geschreven zijn in een eenvoudige, melodieuze taal. Zijn selectie en vertaalstrategie laten de verwantschap tussen zijn eigen gedichten en de prerafaëlitische nadrukkelijk uitkomen en kunnen om die reden ook gezien worden als een van de 'strijdmiddelen' die Koster inzette in het literaire veld. Door klassieke elementen in zijn vertalingen te verwerken en de stijl aan te passen aan zijn eigen dichterlijke taalgebruik incorporeerde hij deze prerafaëlitische poëzie in zijn eigen literaire productie en stelde hij er zijn eigen dichtwerk mee op één lijn.

---

<sup>83</sup> Koster 1915, p. 120.



## 7. Een ziel die zielegemeenschap zoekt

### P.C. Boutens

Toen Edward Koster in mei 1932 door P.H. Ritter werd gevraagd om tijdens het AVRO boekenhalfuurtje op de radio over de nieuwe Plato-vertaling van P.C. Boutens (1860-1943) te komen spreken, wees hij deze uitnodiging geïrriteerd af. Hij wilde wel in het radioprogramma optreden, maar alleen als hij het over zijn eigen *Mythologisch Woordenboek* (ca. 1920) mocht hebben of uit eigen werk mocht komen voordragen.<sup>1</sup> Koster, die zich zijn hele leven miskend had gevoeld als auteur, wilde zichzelf in de spotlights zetten, en niet Boutens. Die was voor hem een veel te grote concurrent geworden. Boutens was net als Koster een Haags classicus, maar kreeg als dichter van de voormannen van Tachtig, Kloos en Van Deyssel, *wel* de door Koster fel begeerde erkenning. Hoewel Boutens' literairhistorische plaatsbepaling heden ten dage weer punt is van discussie, is het zonneklaar dat hij in zijn eigen tijd tot de 'grootsten' werd gerekend.

Wat de receptie van het prerafaëlisme betreft, is Boutens niet actiever geweest dan de hiervoor besproken auteurs. Waar Van Eeden en Koster culturele omnivoren waren en een breed spectrum van Engelse literatuur en cultuur recipieerden, daar was Boutens' keuze veel selectiever. Boutens richtte zich vooral op het dichtwerk van Rossetti en op diens latere, meer mystieke en esthetische schilderwerk uit de tijd van de Aesthetic Movement. Tot die beweging, waarbinnen in Engeland de gedachten over *art for art's sake* gestalte kregen, kunnen naast schilders als Rossetti, Burne-Jones, Whistler, en Beardsley ook schrijvers als Oscar Wilde en Alfred Bruce Douglas gerekend worden, van wie Boutens werk vertaalde en uitgaf.<sup>2</sup> Boutens' Rossetti-receptie manifesteert zich vooral in zijn creatieve werk (vertalingen, boekuitgaven, gedichten),<sup>3</sup> en sluit aan bij Boutens' bredere oriëntatie op verwante klassieke en contemporaine symbolistische en esthetische schrijvers en kunstenaars.

De laatste decennia is Boutens' werk, dat eerder voornamelijk met de Bijbel en de klassieken in verband werd gebracht, vooral bestudeerd in haar bredere culturele context, in relatie tot het werk van tijdgenoten en in het licht van internationale culturele ontwikkelingen. Zo is in de afgelopen twee decennia onderzoek gedaan naar de relaties van Boutens met (werk van) Willem van Konijnenburg, Jan Toorop, Leopold Andrian, Hugo von Hofmannsthal en Charles Baudelaire.<sup>4</sup> Deze studies bieden een breed literair-historisch kader waarin Boutens' receptie van het prerafaëlisme kan worden ingebed en begrepen. Deze casus kan daarom mede gelezen worden als een aanvulling op het onderzoek naar de contemporaine en intermediale inbedding van Boutens' poëtica en lyriek.

<sup>1</sup> Zie de correspondentie van Koster met P.H. Ritter, UU, Archief Ritter. Brieven van 12, 13, 14 en 17 mei 1932.

<sup>2</sup> Zie over de Aesthetic Movement Denisoff 2007 en Prettejohn 2007. Over Boutens' relatie met Douglas en Wilde zie Goud 1998a.

<sup>3</sup> Buiten zijn dichtwerk om heeft Boutens weinig geschriften nagelaten waarin hij reflecteert op literatuur en kunst. In Goud 2003, p. 15 wordt een passage uit een brief van Boutens aan Kloos (14 november 1912) geciteerd, die luidt: 'Wat mijne meeningen omtrent kunst en literatuur aangaat, die liggen opgesloten in mijn eigen literaire productie, en het komt mij persoonlijk voor dat dit de beste wijze is om ze uit te spreken.'

<sup>4</sup> Zie respectievelijk Peperkamp & Fokkema 1993; Goud 2003, p. 219-258; Goud 1995; Goud 1997a en Hietbrink 1997.

## 1. Cultuurhistorische achtergrond

De snelle doorbraak van Boutens als dichter aan het einde van de negentiende eeuw is grotendeels bewerkstelligd door zijn ‘binnenleider in het Rijk der Schoone Letteren’: Lodewijk van Deyssel.<sup>5</sup> Om Boutens’ openbare debuutbundel *Verzen* (1898) onder de aandacht te brengen, schreef Van Deyssel een voorwoord dat in januari 1898 ook als losse tekst gepubliceerd werd in het *Tweemaandelijksch Tijdschrift*. Vervolgens werd de debuterende dichter opgemerkt door Willem Kloos, die een positieve recensie over *Verzen* publiceerde in *De Nieuwe Gids*.<sup>6</sup> Kloos meende, samen met andere recensenten, dat met Boutens een dichter van formaat was opgestaan die wel eens de voorloper van een nieuwe generatie zou kunnen zijn. De kritieken bleven ook voor volgende bundels positief. Vanaf de publicatie van *Vergeten Liedjes* (1909) beschouwde men Boutens zelfs als de belangrijkste dichter van zijn tijd, die de Tachtigers in een schaduw plaatste.<sup>7</sup>

In Boutens’ poëzie is een ontwikkeling waar te nemen van individualistische, op het werk van Tachtig geïnspireerde gevoelslyriek naar meer symbolistische gedichten waarin getracht wordt iets van een eeuwige en absolute Schoonheid te suggereren. De thema’s van zien en (on)zichtbaarheid, het leven met de ziel en Boutens’ pogingen om door middel van symbolen een hogere, niet-waarneembare werkelijkheid te suggereren, passen geheel in de internationale symbolistische kunststroming ten tijde van het fin de siècle.<sup>8</sup> De zoektocht naar een ander, een geliefde of een god in een andere werkelijkheid, die Boutens’ hele oeuvre doorkruist, past daarnaast ook binnen de fin de siècle-mode van de nieuwe mystiek, waarin de gerichtheid op het niet-waarneembare centraal staat.<sup>9</sup> Buiten zijn dichtwerk komt Boutens’ symbolistische poëtica het meest expliciet tot uiting in een van de weinige lezingen die hij gegeven heeft, getiteld *Over vorm en vormeloosheid in de dichtkunst*.<sup>10</sup> Daarin zegt hij dat het de ‘bestaans-noodwendigheid’ van de dichter is ‘dat deze wereld zich ontwikkelde van schoonheid, door schoonheid naar schoonheid’.<sup>11</sup> De laatste, transcendentale of goddelijke vorm van schoonheid, die het einddoel is van de dichter, kan op aarde (de eerste vorm van schoonheid) alleen door middel van het gedicht (de tweede vorm van schoonheid) worden bereikt.

*Over vorm en vormeloosheid in de dichtkunst* handelt voornamelijk over de formele eisen die Boutens aan ‘zuivere’ poëzie stelde. Net als voor Rossetti was ‘the quality of complete structure’ voor hem het meest waardevolle element in poëzie.<sup>12</sup> Alleen met behulp van de vaste versvorm kan volgens hem iets van een onbereikbare hogere schoonheid zichtbaar worden gemaakt. Metrum, rijm en andere formele kenmerken kunnen betekenissen suggereren die in taal niet te vangen zijn. Deze vormaspecten fungeren bij Boutens als

<sup>5</sup> De Clerck 1964, p. 246. Over Van Deyssel en Boutens zie ook Prick 1993.

<sup>6</sup> Kloos 1898.

<sup>7</sup> Zie over de vroege receptie van Boutens’ werk Nap & Van der Vleuten 1993, p. 113-114.

<sup>8</sup> Zie voor de kenmerken van het symbolisme Dresden 1980. Over Boutens’ symbolistische poëtica zie Sötemann 1983.

<sup>9</sup> Bel 1993, p. 102.

<sup>10</sup> Boutens hield de lezing in 1933; deze is gepubliceerd als Boutens 1964. Over deze lezing zie o.a. Goud 2003, p. 259-302.

<sup>11</sup> Boutens 1964, p. 364.

<sup>12</sup> Gardner 1982, p. 17.

verbeeldingen van een metafysische orde. Niet voor niets hebben veel van zijn gedichten de vorm van liedjes.

Bij deze symbolistische poëtica past een verheven opvatting van het dichterschap. Boutens was er zeker van ‘dat, wanneer ooit Gods geheim in zijn sublieme simpelheid zal worden geraden, het een dichter is, die het verlossende woord zal mogen spreken.’<sup>13</sup> Hij stelde zich tot taak ‘in een onverschillige wereld enkelen meê te slepen of meê te troonen op zijn weg ter hogere schoonheid.’<sup>14</sup> Deze elitaire en antimaatschappelijke houding spreekt ook uit het essay *The Soul of Man under Socialism* (1891) van Oscar Wilde, dat Boutens in 1913 vertaalde.<sup>15</sup> Hierin betoogt Wilde dat socialisme nodig is om individualisme en een daaruit voortvloeiend vrij kunstenaarschap te bewerkstelligen. Gezond is volgens hem een kunst die geen concessies doet aan het grote publiek. In Wilde’s ideale maatschappij is een kunstenaar een opperste individualist, een paria die kunst maakt voor ingewijden, en niet tegemoetkomt aan de oppervlakkige wensen van de massa.<sup>16</sup>

Uit Boutens’ houding ten opzichte van zijn literaire voorgangers en tijdgenoten spreekt eenzelfde elitaire visie op literatuur en schrijverschap. Volgens Boutens moet een dichter ernaar streven zich te meten met de grootste schrijvers uit de wereldliteratuur. Daarnaast dient hij een ‘goed bergbeklimmer en gids te zijn in die moeilijk bereikbare gebieden’ om zo ‘den schat zijner schoonheidsbehoefte medemenschen te vermeerren’.<sup>17</sup> Met dat doel voor ogen vertaalde Boutens werken van Homerus, Plato en Shakespeare en bracht hij veelbelovende auteurs uit zijn eigen tijd middels uitgaven, vertalingen en een aantal voordrachten en lezingen onder de aandacht.

De goede verkoopcijfers van zijn dichtbundels<sup>18</sup> en de vele recensies daarvan maakten Boutens’ werk in Nederland alom bekend. Maar hoewel Boutens met zijn gelegenheidsgedichten en met zijn bewerking van de middeleeuwse legende *Beatrijs* wel een breder publiek lijkt te hebben willen bereiken, draagt de rest van zijn poëzie het stigma van onverstaanbaarheid.<sup>19</sup> Zijn visie op het dichterschap maakte het hem onmogelijk af te dalen uit zijn ivoren toren en concessies te doen aan zijn lezers. In eerste instantie leverde hem dat de bewondering op van collega-kunstenaars, die behoorden tot de ‘zeer weinigen’ voor wie zijn werk bestemd was, maar bij de uitgave van *Carmina* (1912) kwam er ook kritiek. P.N. van Eyck en Geerten Gossaert, dichters uit de kring rond *De Beweging* (zie hoofdstuk 4), rekenden hem af op de harteloosheid van zijn gedichten en de geestelijke inspanning die de lezer moest doen om zijn ingewikkelde beeldspraak te kunnen begrijpen.<sup>20</sup> Door deze literair-politieke vadermoord werd Boutens’ status in bredere kring echter nauwelijks aangetast.<sup>21</sup>

<sup>13</sup> Boutens 1964, p. 365.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Wilde 1914.

<sup>16</sup> Zie over deze vertaling Van Vliet 1998 p. 38.

<sup>17</sup> Boutens 1964, p. 362 en 360. Zo gaf hij in eigen beheer werk uit van Alfred Douglas, J.H. Leopold en Arij Prins en vertaalde hij werk van onder anderen Rossetti en Wilde. Ook gaf hij in 1908 een lezing over Rossetti. Zie hierover Goud 2000a.

<sup>18</sup> Van der Vleuten 1994, p. 26 stelt vast dat Boutens ‘vrijwel de best verkopende “echte” dichter van zijn tijd’ was.

<sup>19</sup> Volgens de critici werd het oeuvre van Boutens ‘meer beroemd en bewonderd dan werkelijk gelezen’. Zie Nap & Van der Vleuten 1993, p. 109.

<sup>20</sup> Zie Van Eyck 1912 en Gossaert 1913.

<sup>21</sup> Zie over de receptie van Boutens en de reacties op *Carmina* Nap & Van der Vleuten 1993 en De Clerck 1969, p. 103-109.

## 2. Receptiekanalen

### 2.1 Engeland

Anders dan Koster en Van Eeden, die voor 1900 al een piek beleefden in hun belangstelling voor de prerafaëlieten, is Boutens zich pas in het eerste decennium van de twintigste eeuw actief met Engelse literatuur en kunst gaan bezighouden. Hij bezocht Engeland voor het eerst in 1901 en is er daarna nog minstens drie keer geweest. Ik heb nergens expliciete aanwijzingen gevonden die erop wijzen dat Boutens op zijn reizen of via zijn Engelse contacten kennismaakte met de prerafaëlitische kunst en literatuur. Maar in elk geval is hij in Engeland dichtbij de bron van de prerafaëlitische kunst gekomen en het kan dan ook als waarschijnlijk worden aangenomen dat Boutens daar enige kennis van de nieuwste Engelse kunst en literatuur heeft opgedaan.

De eerste twee keer dat Boutens Engeland bezocht, kwam hij als ‘a common stranger on his private business’.<sup>22</sup> In juli 1901 verbleef hij enige tijd in Kent, waar hij onder meer logeerde bij een dominee genaamd J. Hale.<sup>23</sup> Tijdens zijn tweede bezoek, in september 1912, ontmoette hij in Londen de uitgever en erfgenaam van Oscar Wilde, Robert Ross. Boutens was met instemming van Ross enige jaren auteursrechthebbende op Wildes nalatenschap voor het Nederlandse taalgebied. Hun ‘lange conferentie’ in Londen is vermoedelijk gegaan over de door Boutens vertaalde en uitgegeven werken van Oscar Wilde: *De Profundis*, *Salome and a Florentine Tragedy* en *The Soul of Man under Socialism*.<sup>24</sup> Boutens’ laatste bezoek aan Engeland, in 1934, ondernam hij vermoedelijk ook op eigen initiatief. Bij die gelegenheid verbleef hij opnieuw in Londen en bezocht hij in ieder geval de National Gallery, waar toentertijd onder andere werk van Burne-Jones te zien was.<sup>25</sup>

In 1924 waren het geen privé zaken die Boutens naar Engeland leidden, maar ging hij in de hoedanigheid van voorzitter van de Nederlandse afdeling van de P.E.N.-club, die in 1923 was opgericht naar Engels voorbeeld. Hij was er ‘guest of literary men and women of England’,<sup>26</sup> en werd op 5 maart in Londen gehuldigd wegens de verdienstelijke bijdragen die hij als voorzitter had geleverd aan de literaire samenwerking tussen Nederland en Engeland. Bij de huldiging waren meer dan honderd letterkundige gasten aanwezig, waaronder Nederlanders zoals J.T. Grein en P.N. van Eyck.<sup>27</sup> In de dankrede die Boutens na de huldiging uitsprak, roemde hij de Engelse literatuur:

As a lyric poet in particular I am here to pay homage to that long dynasty of lofty spirits, the glorious scarcely interrupted series of English poets, epic and lyric, from Chaucer up to Rossetti and Swinburne.<sup>28</sup>

<sup>22</sup> Zo schrijft Boutens in zijn lezing uit 1924. Geciteerd naar Goud 1997b, p. 20.

<sup>23</sup> De Clerck 1969, p. 61.

<sup>24</sup> Zie Goud 1998a.

<sup>25</sup> Zie Nap e.a. 1993, p. 96. Hier is een briefkaart van Boutens aan Cornelis van Duyvenbode afgebeeld, met daarop een reproductie van *The Rokeby Venus* van Velazquez (1647-1651), afkomstig uit de National Gallery.

<sup>26</sup> Zie over dit bezoek aan Engeland Goud 1997b. Het citaat uit Boutens’ Londense lezing, waarvan het manuscript wordt bewaard in de University of Texas in Austin, staat op p. 20.

<sup>27</sup> Volgens het krantenbericht ‘Boutens te Londen gehuldigd’, in: *Het Vaderland*, 6 maart 1924.

<sup>28</sup> Geciteerd naar: Goud 1997b, p. 20.

Boutens verbindt hier publiekelijk zijn naam aan de Engelse literatuur en aan de esthetische dichters uit de negentiende eeuw in het bijzonder. Het motto van de lezing – ‘In de uitwisseling van de nationale gedachte ligt de redding van de wereld’ – ontleende Boutens aan Thomas Hardy en illustreert ook Boutens’ ontvankelijkheid voor internationale literaturen en culturen.<sup>29</sup>

## 2.2 Kennissen en boeken

Verschillende Nederlandse recipiënten van het prerafaëlisme kunnen als intermediairs hebben gediend bij de vorming van Boutens’ kennis van de Engelse cultuur. Zijn goede vriend Van Deyssel ging bijvoorbeeld in het najaar van 1894 naar Londen en ontmoette daar Charles Ricketts en Charles Shannon.<sup>30</sup> Van Deyssels reisgenoot, Toorop, was in verband met de receptie van het prerafaëlisme Boutens’ belangrijkste Nederlandse contact. Toorop had in de jaren tachtig in Engeland al verschillende kunstenaars uit prerafaëlistische kring ontmoet en geschriften van Morris en Ruskin gelezen. Zijn creatieve verwerking van prerafaëlistische materie moet hebben bijgedragen aan Boutens’ beeld- en opinievorming omtrent deze kunst. De vriendschap tussen Boutens en Toorop resulteerde bovendien in een aantal samenwerkingsprojecten die passen binnen de uit Engeland overgewaaidе opleving van het kunstenaarsboek en de gemeenschapskunst. Zo decoreerde Toorop een exemplaar van Boutens’ bibliofiele bundel *Naenia* (1903) en maakte hij een tekening voor het omslag van een druk van *Beatrijs* uit 1921.<sup>31</sup>

Boutens’ bibliotheek bevatte een keur aan Nederlandse, Franse, Duitse en Engelse literatuur.<sup>32</sup> Kijken we naar de prerafaëlistische werken in zijn verzameling, dan springt het aandeel van Rossetti eruit: van hem had Boutens ten minste vier (verzamel)werken in zijn bezit: een Kelmscott-uitgave van *Sonnets and lyrical poems* uit 1894, *The early Italian poets. Together with Dante’s Vita nuova* uit 1904, een uitgave van *The Blessed Damozel* uit 1906 en een Nederlandse uitgave van de *Sonnets and Songs towards a work to be called The House of Life* uit 1926. Dit rijtje uitgaven uit de boekenkast van Boutens laat zien dat Boutens’ belangstelling voor Rossetti’s werk groot moet zijn geweest en dat die interesse van lange duur was.

Daarnaast beschikte Boutens over enkele Nederlandse en Duitse geschriften over Rossetti en andere prerafaëlieten, waaruit hij achtergrondinformatie kan hebben vergaard voor de lezing die hij in 1908 over Rossetti heeft gehouden.<sup>33</sup> Zo was het essay van Henriette

<sup>29</sup> Zie hierover ook Begheyn 1992, p. 3.

<sup>30</sup> Zie Van Deyssel 1962, p. 408-441, Hefting 1989, p. 113 en Prick 2003, p. 423-424.

<sup>31</sup> Voor een uitgebreide analyse van de overeenkomsten in de kunstopvattingen van Boutens en Toorop zie Goud 2003, p. 117-121.

<sup>32</sup> Diverse bronnen geven inzicht in de inhoud van Boutens’ bibliotheek. Zie de lijst met boeken uit de Boutens-collectie van mevrouw C.C.V. van Lier-Schmidt Ernsthuisen in het Historisch Documentatiecentrum voor het Nederlands Protestantisme van de VU Amsterdam. Collectienummer 43, inventarisnummer 1069: ‘Bibliotheek Dr. Boutens’. Zie verder de veilingcatalogus *Books on Various Subjects* 1972 en Rijkse 1997. Ik dank Marco Goud, van wiens privé-inventaris ik gebruik heb mogen maken voor de inventarisatie van de werken van Rossetti. Hij deed al eerder onderzoek naar Boutens’ boekenbezit en schreef daar onder andere over in Goud 1997a.

<sup>33</sup> De tekst van deze lezing is niet overgeleverd. Zie over deze lezing Goud 2000a, die zijn informatie ontleent aan een krantenartikel in *Het Vaderland* van 27 februari 1908. Daaruit blijkt dat Boutens eerst een levensbeschrijving van Rossetti gegeven heeft, waarbij hij Rossetti omschreef als iemand die ‘in al zijn openbaringen meer ziel dan geest is’, en dat hij daarna enkele gedichten van Rossetti heeft voorgedragen.

en Richard Roland Holst over Rossetti in zijn bezit. Ook kan hij kennis over het prerafaëlitisme hebben vergaard via het tijdschrift *Blätter für die Kunst* van Stefan George, waar Boutens op geabonneerd was en waarin diverse vertalingen naar Ruskin, Rossetti en Swinburne zijn opgenomen.<sup>34</sup> Van Swinburne had Boutens overigens zes dichtbundels in zijn bezit, en zijn bibliotheek was ook uitgerust met 10 van de 39 delen van Ruskins *Works* (1903-1912). Christina Rossetti en William Morris waren respectievelijk met ten minste twee en drie werken in zijn bibliotheek vertegenwoordigd. Van Morris had hij onder andere een Kelmscott-uitgave van *The Earthly Paradise* uit 1896. Publicaties met reproducties van prerafaëlitische beeldende kunst heb ik in Boutens' bibliotheek niet aangetroffen, op een aantal werken van en over Aubrey Beardsley na.<sup>35</sup>

### 3. Boutens als vertaler

In de periode van 1905 tot 1910 vertaalde Boutens zes gedichten van Rossetti. Zijn eerste vijf Rossetti-vertalingen publiceerde hij in 1905 en 1906 in *De Gids* en *De Beweging*.<sup>36</sup> In 1906 liet hij van deze vertalingen een bibliofiele uitgave vervaardigen.<sup>37</sup> Een laatste Rossetti-vertaling verscheen in *De Gids* van oktober 1910.<sup>38</sup> In 1912 zijn de zes vertalingen samen gepubliceerd in de bundel *Carmina*, waarin Boutens naast een afdeling met eigen poëzie ook de afdeling 'Undique' ('van alle kanten' of 'overal vandaan') opnam met achttien vertaalde gedichten uit verschillende talen en tijden.<sup>39</sup> Net als bij Kusters vertalingen is het de vraag hoe Boutens' keuze voor het (op deze manier) vertalen van juist deze zes gedichten van Rossetti kan worden verklaard.

In het voorwoord bij de vertaling van Sophocles' *Elektra* (1920) schrijft Boutens: 'Het behoeft nauwelijks betoog dat deze vertaling uitsluitend bedoelt te zijn een persoonlijke geestelijke ontmoeting tusschen den dichter Sofokles en den bewerker. Zoo behoort elke goede vertaling te wezen.'<sup>40</sup> Deze uitspraak wijst erop dat Boutens een vertaling in het algemeen als iets heel subjectiefs zag, als een persoonlijke ontmoeting tussen hem en de dichter. Om een gedicht goed te kunnen vertalen, moest Boutens een verwantschap voelen met de dichter die hij vertaalde. Uit het onderstaande zal blijken dat de verwantschap tussen Boutens en Rossetti zowel in thematisch als in formeel opzicht uit de vertalingen blijkt. Uit de analyse van Boutens' vertaaltechniek zal blijken dat die verwantschap in de vertalingen nog sterker uitkomt door bepaalde ingrepen die Boutens bij het vertalen heeft gedaan.

<sup>34</sup> Zie Goud 1997a, p. 350. en Kluncker 1974.

<sup>35</sup> Boutens had onder andere een exemplaar van Oscar Wilde's *Salome* (1912) met illustraties van Beardsley. Zie hierover Goud 1998a, p. 64.

<sup>36</sup> 'De zalige jonkvrouw' (naar 'The Blessed Damozel') verscheen in *De Gids*, 1905, nr. 4, p. 430-434. 'Doods geboorte' (naar 'Newborn Death'), 'Herfstliedje' (naar 'Autumn Song') en 'Bewolkte grenzen' (naar 'The Cloud Confines') verschenen samen in *De Gids*, 1906, nr. 4, p. 47-52. 'Het portret' (naar 'The Portrait') verscheen in *De Beweging*, 1906, nr. 4, p. 318-321. Voor de onvertaalde gedichten zie Rossetti 1999, p. 8, 185, 318, 324, 340 en 459.

<sup>37</sup> Rossetti 1906.

<sup>38</sup> 'Verloren dagen' (naar 'Lost Days'), verscheen in *De Gids*, 1910, nr. 4, p. 372, naast Boutens' 'Sonnet Aan D.G. Rossetti voor zijn portretstudies naar Mevr. Morris', dat ook is opgenomen in Boutens [1912].

<sup>39</sup> Boutens [1912], p. 157-183.

<sup>40</sup> Boutens 1951, dl. V, p. 7.

### 3.1 De Rossetti-vertalingen: vorm, thematiek en symboliek

Boutens vertaalde van Rossetti drie sonnetten ('Newborn Death I en II' en 'Lost Days'), twee lange ballade-achtige gedichten ('The Blessed Damozel' en 'The Portrait'), en twee gedichten die de vorm hebben van een lied ('Autumn Song' en 'The Cloud Confines'). Het valt te verwachten dat Boutens deze laatste twee gedichten juist om hun vorm ter vertaling heeft gekozen. Uit de titels van sommige van zijn bundels spreekt zijn affiniteit met liederen (*Praeludien*, *Carmina*, *Vergeten Liedjes*), en in zijn gedichten wordt geluid en (on)hoorbaarheid herhaaldelijk gethematiseerd. Bovendien hebben ritme en melodie volgens Boutens een grote openbaringskracht.<sup>41</sup> Het 'howling canticle' 'Autumn Song', zoals Rossetti zijn gedicht noemde,<sup>42</sup> en het zich herhalende refrein in 'The Cloud Confines' kunnen om die redenen Boutens' interesse hebben gewekt. De andere vertaalde gedichten lijken eerder om hun thematiek en symboliek ter vertaling te zijn gekozen. In de gedichten van Rossetti die Boutens vertaalde, komen verschillende thema's voor die beider oeuvres met elkaar verbinden, namelijk: dood, mystiek, zieleleven, en de ziende verbeelding van de kunstenaar. Om die thematiek te verbeelden wordt in de vertaalde gedichten bovendien gebruik gemaakt van middeleeuwse, christelijke en klassieke symboliek die ook in Boutens' eigen werk veelvuldig te vinden is.

Het thema van de dood verbindt alle zes de door Boutens vertaalde gedichten van Rossetti. Het lange, ballade-achtige jeugdgedicht 'The Blessed Damozel' (bijlage 3, nummer 4) gaat over een jonkvrouw in de hemel die van daaruit spreekt tot haar minnaar op aarde, die haar niet kan horen of zien.<sup>43</sup> Ook het lange gedicht 'The Portrait' (bijlage 3, nummer 5) handelt over een dode geliefde, waarmee een schilder contact probeert te maken via haar portret. 'Autumn Song' (bijlage 3, nummer 6) is een lied over de afstervende natuur die de naderende dood symboliseert. In 'The Cloud Confines' (bijlage 3, nummer 7) wordt de gedachte verwoord dat alle geheimen over het leven, de liefde en het leven na de dood na het overlijden geopenbaard zullen worden. De zich herhalende, platoonse boodschap is dat we pas na de dood de werkelijkheid of de Waarheid zullen leren kennen. Ook het door Boutens vertaalde sonnet 'Lost Days' (bijlage 3, nummer 9) thematiseert de gedachte dat we na de dood meer inzicht krijgen in het leven dat we geleefd hebben. Het idee dat de dood niet het einde van het leven betekent, maar eerder een openbarend verlengstuk daarvan is, spreekt ook uit Boutens' poëzie. De dood wordt niet met angst tegemoet gezien, maar lijkt juist de weg vrij te maken naar een hogere werkelijkheid en Waarheid. In de twee door Boutens vertaalde sonnetten met de titel 'Newborn Death' (bijlage 3, nummer 8) wordt de Dood als allegorisch personage opgevoerd. Ook hier wordt de dood niet als het einde van het leven gezien, maar als een nieuw begin waarnaar verlangd wordt, al wordt in het tweede sonnet de twijfel verwoord over de vraag of de goede dingen van het leven, 'alle zaligheên', wel meegaan in de dood.

De opvatting van de dood als een hogere vorm van leven waarnaar in het aardse leven wordt verlangd, kan worden verbonden aan de mystieke gedachte die spreekt uit de poëzie van Rossetti en Boutens. 'The Blessed Damozel' en 'The Portrait' zijn bij uitstek gedichten

<sup>41</sup> Zie Boutens 1964 en Van Halsema 1994a.

<sup>42</sup> Via The Rossetti Archive.

<sup>43</sup> Zie over Boutens' vertaling van 'The Blessed Damozel' ook Van Buul 2009a.

van Rossetti waarin die mystieke gedachte centraal staat. De dichter in ‘De zalige jonkvrouw’ weet dat hij pas na de dood volledig één zal zijn met zijn geliefde, maar hij probeert toch om op aarde het contact met haar te herstellen door middel van verbeelding en trance. Ook uit Boutens’ eigen werk spreekt herhaaldelijk de gedachte dat hij pas na de dood voor eeuwig met de Ander, de geliefde zal samenzijn en ook hij probeert die eenheid toch op aarde al te bereiken. In ‘The Portrait’ wordt eveneens contact gemaakt met een dode geliefde. In dit gedicht vermengt het spiegelbeeld van de kunstenaar zich met het door hem vervaardigde portret van de geliefde, en gedurende een mystiek moment lijken hun zielen één te worden via kunst. Het feit dat het in deze gedichten een dichter of kunstenaar is die door middel van visioenen over de grens van de dood heen kan kijken en zo tot een andere wereld kan doordringen, past goed bij Boutens’ verheven visie op kunstenaar- en dichterschap. Hij zag de dichter als een uitverkorene die als enige toegang kon krijgen tot een hogere werkelijkheid doordat deze in staat was zich af te sluiten van de fysieke werkelijkheid en zich over te geven aan de verbeelding.<sup>44</sup>

‘The Portrait’ en ‘The Blessed Damozel’ hebben met Boutens’ werk ook een christelijke en mediëvalistische symboliek gemeen. De titel ‘The Blessed Damozel’ luidt het mediëvalistische en christelijke karakter van wat volgt al in. De voorstelling van de jonkvrouw en de minnaar die via een baar van elkaar gescheiden zijn, herinnert aan religieuze panelen uit de middeleeuwse schilderkunst. De vorm van het gedicht, een ballade waarvan de kwatrijnen tot sextetten zijn uitgebreid, is een formele allusie op middeleeuwse lyriek. Verder wordt de gotische *mise-en-scène* geïllustreerd door archaïsch taalgebruik (‘ungirt’, ‘Herseemed’), middeleeuwse namen (Cecily, Gertrude, Magdalen), en decoratieve elementen (‘citherns and citoles’).<sup>45</sup> Boutens’ eigen poëzie getuigt ook van mediëvalisme, zoals zijn *Beatrijs* (1908), het ongepubliceerde gedicht ‘Egidius’<sup>46</sup> en de bundel *Liederen van Isoude* (1921). Overigens nam hij in *Carmina* ook drie vertalingen op van middeleeuwse Italiaanse poëzie, waarmee hij in Rossetti’s voetspoor trad.<sup>47</sup>

Klassieke elementen verbinden de vertalingen ook aan Boutens’ oeuvre. In ‘The Portrait’ vinden we bijvoorbeeld een allusie op de mythe over Narcissus. Zoals Narcissus zijn spiegelbeeld ziet in het water, zo ziet de dichter/schilder/minnaar in dit gedicht zichzelf weerspiegeld in het glas dat over het portret van zijn dode geliefde heen zit. In ‘Autumn Song’ schuilt bovendien een platoonse gedachte. Het hart, het brein en de ziel worden daarin als zelfstandige onderdelen van de mens voorgesteld, en in drie afzonderlijke strofen wordt hun toestand verwoord: het hart voelt verdriet, het brein hapert en de ziel voelt zich oud, alsof zij aan het einde van het leven staat. Deze scheiding van gevoel, verstand en zielenleven is ook Boutens’ werk niet vreemd. Dat hart en ziel gescheiden zijn en zich in verschillende toestanden kunnen bevinden, is een (neo)platoonse visie die zowel Rossetti als Boutens erop nahield.<sup>48</sup> Voor die gedachte hadden zij een gemeenschappelijke klassieke bron.

<sup>44</sup> Zie voor het idee dat de stem van de minnaar en de stem van de dichter van dezelfde persoon afkomstig zijn Bose 1995.

<sup>45</sup> Zie Bently 1982, p. 35.

<sup>46</sup> Zie hierover Van Buul 2009b.

<sup>47</sup> Rossetti publiceerde al in 1860 een bundel vertalingen van *The Early Italian Poets*. Boutens had een uitgave van deze vertalingen uit 1904 in zijn bezit.

<sup>48</sup> Over Boutens’ platonisme zie bijvoorbeeld Fresco & Van der Paardt 1998. Over Rossetti en de klassieken, zie Wilton & Upstone 1997.



### 3.2 Vertaaltechniek

In Boutens' vertalingen lijkt het behoud van de originele vorm steeds het eerste uitgangspunt te zijn geweest. In de vertalingen van 'Newborn Death' en 'Lost Days' zijn de sonnetvorm, het metrum en het rijmschema exact behouden.<sup>49</sup> Ook de balladevorm van 'The Blessed Damozel' en 'The Portrait' heeft Boutens in vertaling strikt gehandhaafd, evenals het rijmschema en het gebruik van mannelijk eindrijm. In zijn vertaling van 'The Blessed Damozel' heeft Boutens bovendien getracht om duidelijk onderscheid aan te brengen tussen de stemmen van de jonkvrouw, de minnaar en de dichter in het gedicht door leestekens te plaatsen en door verschillen aan te brengen in toon en stijl. Bij het vertalen van 'Autumn Song' en 'The Cloud Confines' heeft Boutens eveneens strak vastgehouden aan de formele structuur van het origineel, waardoor in vertaling het liedkarakter van deze gedichten sterk uitkomt. Die strikte formele navolging heeft soms tot gevolg dat de betekenis verandert of ambigu wordt. Zo wordt in regel 4 en 14 van 'Autumn Song' een verlangen naar de slaap en de dood beschreven: 'how sleep seems a goodly thing' en 'how death seems a comely thing'. In Boutens' vertaling worden die verlangens impliciet gelaten en blijft alleen een tijdsaanduiding over: 'hoe 't avond lijkt en slapens tijd' en 'hoe het lijkt doods eigen uur'.

In de vertaling van 'The Portrait' elimineert Boutens op verschillende plaatsen het archaisch taalgebruik ('shrin'd', 'knoweth', 'blithe'). In de plaats daarvan komen in de vertaling verschillende neologismen voor die in het origineel geen equivalent hebben, zoals 'sombert' en 'bladerdicht'. Die eigen woordkunst vinden we ook in de vertaalde sonnetten ('melkig-jong', 'kransbloesemden' en 'vlammewuifde') en in de vertaling van 'The Blessed Damozel', zoals bijvoorbeeld in de regels 'Het tij der dagen diep beneen / Glimpt aan en glimpt terug'. Neologismen als deze, Boutens' poëzie en de poëzie van Tachtig eigen, maken dat Rossetti's oorspronkelijke gedicht in het Nederlandse heersende poëtische jargon wordt ingelijfd. Dit kan (net als in het geval van Koster) duiden op een zekere strategie: door Rossetti's gedicht in vertaling meer naar zijn eigen poëzie toe te schrijven, stelt Boutens zijn eigen poëzie in feite op een lijn met die van Rossetti.

Inhoudelijk lijkt Boutens af en toe thema's en beelden die nauw aansluiten bij zijn eigen werk in zijn vertalingen te versterken. Zo benadrukt hij in 'De zalige jonkvrouw' sterker dan Rossetti de twijfel aan de echtheid van het visioen van de minnaar/dichter door in de eerste strofe twee vraagtekens toe te voegen: 'I gaze until she seems to stir' wordt 'Beweegt zij niet terwijl ik staar – ?' en ook de regels 'Until mine eyes almost aver / That now, even now, the sweet lips part / To breath the words of the sweet heart: –' klinken in Boutens' vertaling door de toevoeging van een vraagteken veel onzekerder: 'Zien niet mijn oogen (nu, nu!) klaar / Haar lippen oopen, fluistren gaan / Van 't zoete hart het zoet vermaan? –'. De mogelijk retorische vraag naar de (on)mogelijkheid van bovenaards contact wordt daarmee nadrukkelijker gethematiseerd.

Ook kiest Boutens af en toe woorden die meer nadruk leggen op de motieven van onhoorbaarheid en onzichtbaarheid, die in zijn eigen werk veelvuldig, en in Rossetti's gedichten subtiel voorkomen.<sup>50</sup> De regels 'how the swift beat of the brain / Falters because it is in vain' uit 'Autumn Song' vertaalt hij als 'hoe de vlugge kloep van 't brein / hapert als een

<sup>49</sup> Boutens schreef deze vertaling op de achterkant van een brief aan Verwey van 19 juli 1906, UBA, XLI B 1833. De titel van de vertaling luidt in deze versie 'Najaarsliedje'.

<sup>50</sup> Over zien en onzichtbaarheid in Boutens' poëzie, zie Goud 2003.

hol refrain'. Met het laatste woord 'refrein', dat geen equivalent heeft in het origineel, wordt de associatie met muziek en liederen versterkt. Ook in 'The Cloud Confines' worden woorden toegevoegd die met horen en zien te maken hebben. Rossetti noemt de toekomst in het gedicht 'a sealed seedpot', Boutens noemt het 'een blind verschiet'. Het verleden is bij Rossetti 'clean forgot', bij Boutens 'een vergeten lied'. Bij Rossetti leunt de hemel 'dumb', zwijgzaam of stom, op de zee, bij Boutens is de hemel 'doof en stom' en is de zee 'onbeluisterbaar', wat in Rossetti's origineel niet voorkomt. Boutens' eigen poëtische jargon, dat overloopt van woorden die te maken hebben met horen en zien, wordt hier ingezet in de vertaling, waardoor het gedicht als het ware in Boutens' oeuvre wordt ingelijfd.

Concluderend kan worden gezegd dat de zes besproken vertalingen zowel onderling een samenhang vertonen als ook verband houden met verschillende aspecten van Boutens' eigen poëzie. Op thematisch vlak speelt zowel in de vertalingen als in Boutens' werk de dood een prominente rol, is er sprake van een gerichtheid op een hogere werkelijkheid, en worden de mystieke gaven en de verbeeldingskracht van de dichter meermaals gethematiseerd. Ook blijkt het verband tussen de vertalingen en Boutens' eigen werk uit het gebruik van christelijke, platoonse en middeleeuwse symboliek en het herhaalde gebruik van liedvormen. De aanpassingen die Boutens in zijn vertalingen heeft doorgevoerd, zoals het invoegen van neologismen en woorden die te maken hebben met zien en horen, hebben allemaal tot gevolg dat de gedichten in vertaling meer naar zijn eigen poëzie worden toegeschreven.

Karel van de Woestijne benadrukte in zijn recensie van *Carmina* de verwantschap tussen Boutens en Rossetti. Volgens hem heeft die verwantschap een geestelijk, niet-aards karakter, en is deze af en toe waarneembaar in Boutens' eigen gedichten: ze hebben dezelfde toon en beschrijven hetzelfde idee.<sup>51</sup> De dichter Bloem, een andere recensent van deze bundel, vergelijkt de door Boutens vertaalde poëzie van Rossetti met Boutens' eigen verzen:

Rossetti is penetranter, maar Boutens aesthetischer. Rossetti is zinnelijker en douloureux, Boutens ijler en gelatener. Maar in hun vers is een zekere verwantschap van toon, een diep-verholten innerlijk rythme, dat ingehouden-hartstochtelijk als ondergronds water stroomt onder de oppervlakte van woorden en maten en rijmen, tot het plotseling in één sidderend woord naar boven schiet, een diep raadsel als met een oude toverspreuk ontsluit, en zich dan weer terugtrekt tot een bijna ongehoord vaag murmelen, als het eigenzinnig prevelen van een ingekeerden magiër, dat duren blijft tot slaap en dood het dooven.<sup>52</sup>

Dat Bloem het dichtwerk van Boutens en Rossetti vergelijkt met het prevelen van een 'magiër' benadrukt de mystieke gaven van beide dichters en de verbondenheid tussen beiden in hun gerichtheid op het onzichtbare en onzegbare.

<sup>51</sup> Zie Van de Woestijne 1913.

<sup>52</sup> Bloem 1995, p. 83.

#### 4. Boutens als boekverzorger<sup>53</sup>

Boutens staat erom bekend altijd zeer veel aandacht te hebben besteed aan het uiterlijk van zijn bundels. Vaak liet hij een mooie band of initialen door kunstenaars ontwerpen, en een aantal exemplaren van iedere bundel kreeg een luxueuze uitvoering. Het gebruik van handgeschept papier en een kostbare bindwijze zijn tekenend voor Boutens' uitgaven. Het beroemdste voorbeeld van Boutens' bibliofiele activiteiten is de bundel *Naenia* uit 1903, waarvan slechts 12 exemplaren zijn gedrukt en één exemplaar door Jan Toorop van handgeschilderde versieringen en initialen is voorzien.<sup>54</sup> Het luxe uiterlijk van Boutens' bundels onderstreept het exclusieve en verheven karakter van de inhoud van deze poëzie. Volgens Boutens kon alleen een select gezelschap van ingewijden zijn hoogstaande poëzie werkelijk begrijpen, wat de beperkte oplagen van zijn bundels kan verklaren.

Sjoerd van Faassen concludeert in zijn artikel over Boutens als boekverzorger dat het belang van Boutens' activiteiten op het gebied van boekverzorging uiteindelijk gering is geweest. Boutens' uitgaven waren sober, traditioneel en in typografisch opzicht weinig vernieuwend. Ook onderschrijft Van Faassen de mening van uitgever Alexandre Stols dat er in Boutens' boekverzorgingspraktijk sprake was van 'een zeker amateurisme'.<sup>55</sup> Zonder in deze paragraaf opnieuw het belang van Boutens als boekverzorger *in Frage* te stellen, richt ik mij hier op de relatie tussen de Engelse negentiende-eeuwse boekvernieuwers en Boutens' activiteiten op dit gebied. Er bestaan namelijk aanwijzingen voor het idee dat Boutens Rossetti's werk niet alleen inhoudelijk heeft nagevolgd, via vertaling en creatieve receptie, maar zich ook in het verzorgen van het uiterlijk van zijn uitgaven op de boekvernieuwingen van Rossetti en zijn kring heeft gebaseerd.

##### 4.1 Engelse boekvernieuwingen

Een aantal decennia voordat de boekkunst met Morris eind negentiende eeuw in Engeland een opleving beleefde, ontwierp Rossetti al verschillende bibliofiele uitgaven, voor zichzelf, voor vrienden en voor familie. Zijn doel was het geschreven woord te integreren met de decoratieve mogelijkheden van het boek als fysiek object, om zo een totaalkunstwerk te maken. Hij gebruikte vaak simpele geometrische vormen die teruggaan op kleine handgemaakte boekjes uit de vijftiende eeuw. Morris zette deze op de middeleeuwen geïnspireerde vorm van drukken voort en probeerde steeds voor een dubbele open pagina een eenheid van compositie te creëren door middel van een samenspel van papier, inkt en lettertype.<sup>56</sup> Het uiterlijk van zijn grote, zware boeken met hun bladvullende decoratie verschilt echter wel van de verfijnde banden en ornamentiek en de onopgesmukte *mise en page* van Rossetti. Ook latere Engelse boekverzorgers zoals Ricketts en Shannon, die door Morris geïnspireerd waren, waren spaarzamer met versieringen. Ook het lege vlak heeft bij hen een decoratieve functie.<sup>57</sup>

<sup>53</sup> Deze paragraaf is gedeeltelijk een bewerking van Van Buul 2008.

<sup>54</sup> Zie over *Naenia* Goud 2005.

<sup>55</sup> Van Faassen 1993, p. 148-149.

<sup>56</sup> Zie voor Morris' boekdrukprincipes Peterson 1991. Over Rossetti's boekontwerpen zie Barber 1970.

<sup>57</sup> Zie over The Vale Press van Charles Ricketts Watry 2004.

Hoewel ook boekvernieuwingen uit andere landen in Nederland bekend zijn geweest en hun invloed zullen hebben uitgeoefend op de Nederlandse boekverzorger – denk bijvoorbeeld aan de Franse uitgaven van Lucien Pissarro, die overigens in Engeland werkzaam was en veel samenwerkte met Ricketts en Shannon – valt er veel te zeggen voor het idee dat Boutens' bibliofiele activiteiten mede bepaald zijn door Engelse voorbeelden. Verschillende wetenschappers hebben gewag gemaakt van deze mogelijkheid.<sup>58</sup> Van Faassen heeft getracht de herkomst van de Engelse interferenties in Boutens' uitgaven te traceren, maar kan op basis van de door hem gevonden gegevens niet precies uitmaken of Boutens bekend was met de producten van de Engelse boekverzorger.<sup>59</sup> Bovendien houdt hij, terecht, steeds rekening met de mogelijkheid dat het uiterlijk van Boutens' boeken niet alleen bepaald is door Boutens' eigen smaak, maar ook door de ideeën en voorkeuren van zijn drukkers. Voor het bestaan van Engelse interferenties in het drukwerk van Boutens, door wie zij ook bewerkstelligd mogen zijn, bieden aanvullende gegevens echter verschillende aanwijzingen.

De belangrijkste aanvulling op Van Faassens gegevens omtrent Boutens' kennis van de Engelse boekvernieuwingen biedt de inventarisatie van Boutens' bibliotheek. Daarin komen namelijk twee Kelmscott-uitgaven voor: Morris' *Earthly Paradise* (1896-97) en Rossetti's *Sonnets and Lyrical Poems* (1894) (afbeelding 38).<sup>60</sup> Beide zijn in zwarte en rode inkt gedrukt met het door Morris ontworpen Golden Type, zijn voorzien van een perkamenten band en zijn ingebonden op een door Morris ontworpen bindwijze. Alleen al aan deze uitgaven heeft Boutens de stijl van de Engelse private presses goed kunnen aflezen.

Het is goed mogelijk dat Boutens op zijn eerste reis naar Engeland in 1901 kennis heeft opgedaan van Engelse bibliofiele uitgaven. Vanaf dat jaar ging hij voor zijn eigen uitgaven namelijk Engels materiaal gebruiken. Zo gebruikte hij leer en perkament van de firma Henry Gibbs & Son te Londen om luxe exemplaren van zijn uitgaven in te binden. Ook werden vanaf 1901 Engelse inventies op zijn uitgaven toegepast: één of meerdere exemplaren van Boutens' vertaling van Plato's *Symposion* (*Platoons Drinkgelag* (1901)) en later ook van *Vergeten Liedjes* (1909) werden gebonden volgens een speciale, door Morris uitgevonden bindwijze, die gekenmerkt wordt door een soepele perkamenten band met overhangende randen die zijn teruggevouwen, en door twee sluitlinten aan de lange zijde.<sup>61</sup> Uit de toepassing van deze bindwijze blijkt dat Boutens zich in kringen van drukkers en uitgevers begaf die zich verdiept hadden in Morris' technieken en ook in zijn geest werkten.

Ook de band van Boutens' dichtbundel *Praeludiën* (1902) getuigt van Engelse interferenties. Het ontwerp voor de band komt van de illustrator Herbert Granville Fell, wiens

<sup>58</sup> Van Vliet 1998, p. 36 schrijft: 'Boutens' bibliofiele activiteiten mogen dan deels samenvallen met de opleving van de boekdrukkunst in Nederland, zij zijn echter wezenlijk bepaald door het estheticisme van de Engelse Preraphaëlieten, en dan met name van de door Boutens zeer bewonderde dichter en schilder Dante Gabriel Rossetti [...] en William Morris.' Van Capelleveen 1998, p. 73 schrijft: 'De Engelse invloed op zijn [Boutens'] ideeën over typografie is duidelijk via Morris tot hem gekomen'.

<sup>59</sup> Van Faassen 1993, p. 137-138 vermoedt dat de uitgave van John Davidsons 'A ballad of a nun' voor de vorming van Boutens' ideeën over boekverzorging van belang is geweest. Verder noemt hij als belangrijke doorgeefluiken hiervan Boutens' vrienden en kennissen Van Deyssel en Toorop, Richard Roland Holst en Simons, en de tentoonstelling met werk van Ricketts en Shannon in De Haagsche Kunstkring in 1895.

<sup>60</sup> Gezien het feit dat Boutens in 1902 enkele boeken van Morris uit zijn bezit uitleende voor een tentoonstelling van Morris' boekkunst bij de Rotterdamse vereniging Voor de Kunst – hij wordt daarvoor bedankt in de catalogus – is het aannemelijk dat hij deze Kelmscott-uitgaven (of één daarvan) op dat moment al in zijn bezit had. Zie [Cat.] *Rotterdamsche vereeniging 'Voor de Kunst'*.

<sup>61</sup> Ik ontleen deze omschrijving aan Van Faassen 1993, p. 139.

werk kan worden getypeerd als een modieus samengaan van prerafaëlitische, symbolistische en art-nouveau-achtige kenmerken. Fell was de ontwerper van de veertiendelige reeks *The Lyric Poets*, die tussen 1894 en 1900 bij uitgever Dent verscheen in een goedkope en een luxe versie. De luxe editie van deze reeks heeft als voorbeeld gediend voor de band van *Praeludiën*.<sup>62</sup>

#### 4.2 De bibliofiele Rossetti-uitgave

In 1906 wendde Boutens zich, wellicht om financiële redenen, af van zijn vaste drukker Joh. Enschedé.<sup>63</sup> De keuze van een nieuwe drukkerij viel op de Brugse 'Imprimerie Sainte Cathérine', die in 1905 was opgericht door Eduard Verbeke, een nieuwkomer in het vak. Verbeke had in Engeland een opleiding genoten en verengelste zijn naam tot Edward.<sup>64</sup> In sommige van Boutens' uitgaven verengelste Verbeke ook de naam van zijn drukkerij tot 'The Saint Catherine Press Ltd', alsof het een private press à la Morris was. Boutens liet tussen 1906 en 1913 tien uitgaven door Verbeke drukken, waarvan twee eigen dichtbundels, vijf vertaalde werken en drie uitgaven van andermans dichtwerk. Vier van deze werken waren oorspronkelijk Engels: van Oscar Wilde (twee werken), Rossetti en Lord Alfred Douglas. Mogelijk ging Boutens met de in Engeland geschoolde Verbeke in zee omdat hij de Engelse inhoud van deze werken met een passende, Engelse vormgeving wilde verbinden. De meeste Plato-vertalingen van Boutens werden opvallend genoeg elders gedrukt.

De eerste uitgave waarvan Boutens in 1906 tweeëndertig exemplaren door Verbeke liet drukken, was *Vijf gedichten van Dante Gabriel Rossetti* (afbeelding 39). Deze bundel is gedrukt met zwarte en rode inkt op glad Japans papier. Er is gebruik gemaakt van de achttiende-eeuwse Caslon-letter en de opmaak is zeer ruim. Het blok tekst op de titelpagina is opgevuld met kleine versieringen. Naast het gecombineerd gebruik van rode en zwarte inkt, dat we ook in de Kelmscott-uitgaven van Morris zien, getuigen ook de ornamenten en de keuze voor het lettertype van een navolging van de Engelse boekdrukkers uit de jaren negentig.

De Engelse Caslon-letter won in de negentiende eeuw in Engeland aan populariteit. In 1844 werd de originele Caslon old-face Roman opnieuw in gebruik genomen door de Chiswick Press in Londen. Vanaf toen werd de Caslon in Engeland steeds meer gebruikt, vooral om de schijn van oud drukwerk te wekken. Morris gebruikte de letter voor zijn commerciële uitgaven en in de laatste jaren van de negentiende eeuw gebruikte ook toneelschrijver Bernard Shaw op advies van Morris' drukkersvriend Emery Walker het lettertype voor uitgaven van zijn werk. Zo raakte de letter steeds wijder verbreid en steeds sterker met Engeland geassocieerd.<sup>65</sup> Vanwege de grote populariteit van dit lettertype in Engeland is het niet verbazingwekkend dat Eduard Verbeke het lettertype na zijn opleiding in Engeland in België introduceerde door het te gebruiken voor diverse luxe drukken. Omdat deze letter zo sterk geassocieerd werd met Engeland, heeft Boutens zich met de keuze voor Verbeke als drukker, die alleen de Caslon-letter op zijn pers had staan, in een Engelse traditie geplaatst. Bovendien heeft hij op deze manier een door en door Engelse dichter als Rossetti

<sup>62</sup> De ontwerpen zijn bijna identiek. Zie over de band van *Praeludiën* Van Capelleveen 1998.

<sup>63</sup> Volgens Van Faassen 1993, p. 145.

<sup>64</sup> Over Verbeke zie Bonneure 1994.

<sup>65</sup> Zie Peterson 1991, p. 22-25.

verbonden met een bijpassend Engels lettertype, waardoor vorm en inhoud, typografie en tekst een eenheid vormen.

De versiering die Verbeke gekozen heeft voor de uitgave van Boutens' Rossetti-vertalingen lijkt nog sterker op de stijl van Morris en diens navolgers terug te gaan. Morris vulde graag iedere witte ruimte op een bladzijde met kleine ornamenten, vooral in de figuur van kleine blaadjes, die ook in uitgaven van Ricketts en Shannon is terug te vinden. Voor Boutens' uitgave van zijn Rossetti-vertalingen is, hoe bescheiden versierd ook, voor de opvulling van het blok tekst op de titelpagina gebruik gemaakt van dezelfde, iets versimpelde vorm van een blaadje. Deze regelvulling werd in 1907 ook gebruikt voor de titelpagina van Boutens' *Verzamelde sonnetten*. Omdat Morris sterk geassocieerd werd met dit ornament, net als de Caslon-letter met de Engelse boeken uit het fin de siècle, treedt Verbeke, en daarmee Boutens, op deze manier duidelijk in de voetsporen van de Engelse boekvernieuwers.

## 5. Boutens als dichter

De receptie van Rossetti manifesteert zich in het dichtwerk van Boutens op verschillende manieren. Allereerst sluit Boutens' ekphrastische praktijk (zijn manier van beeldgedichten maken) aan bij de manier waarop Rossetti in zijn werk kunst en literatuur met elkaar verbindt. In de volgende paragraaf ga ik in op de kenmerken van ekphrasis in het fin de siècle en de aansluiting van Rossetti en Boutens bij die internationale tendens. Ten tweede schreef Boutens een sonnet waarin een referentie aan Rossetti voorkomt: het 'Sonnet / Aan D.G. Rossetti voor zijn portretstudies naar mevrouw Morris' (afgekort als 'Sonnet / aan D.G. Rossetti'). Een analyse van dit gedicht maakt duidelijk hoe de verwijzing naar Rossetti's beeldende kunst daarin functioneert. Tot slot kunnen in het lange gedicht *Beatrijs* allusies worden gekend op Rossetti's 'Blessed Damoel', een gedicht dat Boutens kort voor het schrijven van *Beatrijs* had vertaald en dat daarmee opvallende overeenkomsten vertoont, zoals ik met een intertekstuele analyse zal laten zien.<sup>66</sup>

### 5.1 Beeldgedichten van Rossetti en Boutens

Rossetti is beroemd geworden om zijn beeldgedichten en heeft vernieuwingen in het genre teweeggebracht.<sup>67</sup> Hij maakte niet alleen gedichten bij zijn eigen schilderijen, maar ook bij schilderijen van renaissancekunstenaars zoals Giorgione, Mantegna en Da Vinci, en bij werk van zijn tijdgenoot en vriend Burne-Jones. Boutens maakte net als Rossetti zowel gedichten bij schilderijen van grote meesters zoals Rembrandt, Vermeer en (eveneens) Da Vinci, als bij werk van bevriende schilders zoals Toorop en Van Konijnenburg. Zijn beeldgedichten vormen als het ware een 'particulier museum' waaruit zijn bewondering voor bepaalde kunstenaars kan worden afgeleid.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Ook in andere gedichten van Boutens zullen overeenkomsten met werk van Rossetti te vinden zijn, maar omdat er voor het idee van interferentie aan de oppervlakte weinig aanwijzingen bestaan, laat ik de overige poëzie van Boutens hier buiten beschouwing.

<sup>67</sup> Over Rossetti's beeldgedichten zie Helsinger 2008 en Cheeke 2008.

<sup>68</sup> Goud 2003, p. 115.

Marco Goud heeft met behulp van de studie van Heffernan naar ‘the poetics of ekphrasis’ geprobeerd om Boutens’ beeldgedichten te verbinden aan een bredere Europese ekphrastische traditie.<sup>69</sup> Hij constateert dat Boutens’ beeldgedichten moeilijk te plaatsen zijn in de ontwikkeling van het genre van ekphrasis zoals Heffernan die beschrijft omdat deze de periode van het prerafaëlisme en symbolisme in zijn studie niet behandelt. Zowel de kenmerken van ekphrasis tijdens de romantiek als die van moderne ekphrasis zijn slechts gedeeltelijk op Boutens’ beeldgedichten van toepassing.

Met behulp van recente studies naar de laat negentiende-eeuwse ekphrastische traditie – en in die context de ‘cross-medium translations’ van Rossetti – kan een deel van het gat dat Heffernan open laat tussen romantische en moderne ekphrasis worden opgevuld.<sup>70</sup> Daarmee komen we ook dicht bij een antwoord op de vraag in hoeverre Boutens’ praktijk aansluit bij de laat negentiende-eeuwse ekphrastische traditie en bij Rossetti’s beeldgedichten in het bijzonder. Zo wijzen deze studies op een algemene tendens onder schrijvers aan het einde van de negentiende eeuw om in hun zoektocht naar manieren om de uitdrukingskracht van taal te vergroten toenadering te zoeken tot de schilderkunst:

En confrontant leur propre pratique à celle de la peinture, les écrivains de la fin du XIXe siècle ont cherché à dégager, au-delà de la conception traditionnelle de l'*ekphrasis*, une nouvelle manière de percevoir le monde: la description d’art était censée leur offrir le paradigme d’une écriture plus visuelle, capable de faire reculer les limites du langage.<sup>71</sup>

Het aloude idee dat er in ekphrastische teksten altijd sprake is (of moet zijn) van een strijd tussen beeld en woord geldt dus niet voor de late negentiende eeuw. Ook in Rossetti’s werk was er geen sprake van een *paragone*, een strijd tussen beide kunstvormen of van een voorkeur voor een van beide, maar eerder van een verkenning van de ene kunstvorm door middel van een andere kunstvorm:

Rossetti’s fascination with the encounter of word and image led him to produce companion pieces of his own, poems for paintings or paintings for poems – double works of art in which neither medium takes precedence over the other.<sup>72</sup>

Bij Boutens is er evenmin sprake van een *paragone* in zijn beeldgedichten. Ook voor hem konden woord en beeld eenzelfde esthetische ervaring oproepen en eenzelfde openbaringskracht bezitten. Net als gedichten beschouwde hij schilderijen als middelen waarmee een hogere schoonheid kan worden benaderd en gekend.<sup>73</sup> Dat poëzie en schilderkunst voor hem gelijk stonden, is dus in overeenstemming met de laat negentiende-eeuwse ekphrastische traditie zoals die door Rossetti vertegenwoordigd werd.

<sup>69</sup> Zie Heffernan 1993 en Goud 2003, p. 121-129.

<sup>70</sup> Ik heb hiervoor gebruik gemaakt van Brogniez 2003, Cheeke 2008 en Helsinger 2008.

<sup>71</sup> Brogniez 2003, p. 345.

<sup>72</sup> Cheeke 2008, p. 67.

<sup>73</sup> Een aanwijzing voor die veronderstelling biedt Boutens’ gedicht bij het schilderij *Johannes de Doper* (ca. 1514) van Leonardo da Vinci. Hieruit blijkt dat de dichter bij het zien van dit schilderij een visioen heeft gehad, dat door er een gedicht over te schrijven, via de dichterlijke taal, opnieuw kan worden beleefd. Boutens 1968, p. 1047.

In de tweede plaats wordt in laat negentiende-eeuwse vormen van ekphrasis frequent gebruik gemaakt van de sonnetvorm, die bij uitstek geschikt werd bevonden om iets van de eenheid van een picturale voorstelling in woorden vast te leggen: ‘sa brièveté, nécessitant des transitions rapides, voire abruptes, offre en effet la possibilité de recréer en termes poétiques un peu de l’unité spatiale du tableau’.<sup>74</sup> Rossetti koos bij het maken van beeldgedichten altijd voor de sonnetvorm omdat de lengte ervan en de cesuur na de achtste regel volgens hem perfecte analogieën vormden voor de ‘pregnant moments’ die de beeldende kunst verbeeldt.<sup>75</sup> Boutens schreef zijn beeldgedichten niet in de sonnetvorm, met uitzondering van het ‘Sonnet / Aan D.G. Rossetti’ – een keuze die ingegeven lijkt te zijn door het verlangen ook in formeel opzicht aan te sluiten bij Rossetti’s werk.

Rossetti liet zich, net als Boutens, vrijwel uitsluitend uit over kunst via de kunst zelf: hij interpreteerde een schilderij door er een gedicht bij te schrijven en een gedicht door er een schilderij bij te maken. Dubbelkunstwerken, verbindingen van literatuur en schilderkunst, fungeren bij Rossetti ook als reflecties op of thematiseringen van kunst en kunnen gelezen worden als allegorieën van esthetische ervaring.<sup>76</sup> Het samengaan van tekst en beeld door middel van ekphrasis symboliseert bij Rossetti een relatie tussen de kunsten en benadrukt datgene wat ze gemeen hebben: beide kunstvormen kunnen dezelfde unieke ervaringen oproepen, en samen doen ze dat des te sterker: ‘they [the arts] belong to a distinct sphere of human activity and produce a unique kind of response in human beings’. Zowel literatuur als beeldende kunst bezit en openbaart volgens Rossetti ‘profound human truth’.<sup>77</sup> Ook Boutens was ervan overtuigd dat kunst iets van een diepere waarheid kon blootleggen en de toegang tot een hogere werkelijkheid of waarheid kon verschaffen, en ook hij verwoordde die gedachte verschillende malen in de vorm van (picturale) poëzie.<sup>78</sup>

## 5.2 Het sonnet aan D.G. Rossetti<sup>79</sup>

### Sonnet

Aan D.G. Rossetti voor zijn portretstudies naar mevrouw Morris

- |   |  |
|---|--|
| 1 | O water in den avond onbewogen,                  |
| 2 | Waarvoor de ziel haar schoonsten dorst bewaart   |
| 3 | Door liefde en lust wier kussen haar bedrogen,   |
| 4 | Door 't eenzaam zwerven over troostlooze aard... |
| 5 | Meer dan der wijsheid ijdele vertoogen,          |
| 6 | Meer dan de bloemen langs den weg gegaard:       |
| 7 | Eén late glimlach en één blik der oogen,         |
| 8 | Die aan de ziel de ziel zelf openbaart!          |

<sup>74</sup> Brogniez 2003, p. 346.

<sup>75</sup> Cheeke 2008, p. 62.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> Over de gedachte dat zowel poëzie als kunst voor Boutens een ‘kenmiddel’ was, zie bijvoorbeeld Peperkamp & Fokkema 1993.

<sup>79</sup> De analyse van dit gedicht is in bewerkte vorm gepubliceerd in Van Buul 2011b.



- 9 De middag neigde al toen gij 't eerst kwaamt lenen  
 10 Over den spiegel: als een mist doorschenen  
 11 Ging heel 't verleden op in heerlijkheid:
- 12 Uw rijpe kracht won jeugds verrukking weder:  
 13 Uw oogen hebben van vervoering teeder  
 14 Elk gouden uur in dit gelaat geleid.

Het 'Sonnet / Aan D.G. Rossetti voor zijn portretstudies naar mevrouw Morris'<sup>80</sup> werd voor het eerst gepubliceerd in *De Gids* van 1910, tegelijk met Boutens' laatste Rossetti-vertaling, en is in 1912 opgenomen in de bundel *Carmina*, waarin ook de zes Rossetti-vertalingen bijeen staan. In de titel van het sonnet wordt verwezen naar een aantal kunstwerken van Rossetti: het is geschreven voor 'portretstudies naar mevrouw Morris'. Rossetti tekende en schilderde talloze portretten van Jane Morris, vooral in de laatste fase van zijn leven. De tekeningen die het beste geassocieerd kunnen worden met de 'portretstudies' uit de titel van Boutens' sonnet, zijn de rond 1870 ontstane tekeningen van Jane waarvan het merendeel in kleurkrijt en pastel op lichtgroen papier is gemaakt (afbeelding 40, 41).<sup>81</sup> Het zijn studies van hetzelfde formaat als de schilderijen, en kunnen ook als onafhankelijke werken worden beschouwd.<sup>82</sup> Boutens heeft zijn sonnet niet alleen voor deze 'portretstudies' geschreven, maar het ook 'aan D.G. Rossetti' opgedragen, net als hij zijn gedichten bij werken van Toorop soms 'aan' de schilder richtte.

In het 'Sonnet / aan D.G. Rossetti' wordt een mystieke ervaring of openbaring op symbolistische wijze verwoord. De twee kwatrijnen kunnen gezien worden als een inleiding op het visioen dat in de terzetten wordt beschreven: ze geven een indicatie van een tijd, een plaats en de manier waarop een mystieke openbaring kan geschieden en benadrukken het contrast tussen het aardse of lichamelijke leven en het bovenaardse leven of zielenleven. In regel 3 t/m 6 moet een 'ziel' door het aardse leven heen, dat negatieve connotaties krijgt, tot in regel 7 de openbaring van 'de ziel zelf' plaatsvindt via 'Eén late glimlach en één blik der oogen'. Die momentane, visioenachtige waarneming van één glimlach en één blik geeft toegang tot hetgeen waarnaar het meest wordt verlangd, namelijk tot de ziel.

Doordat ogen en een glimlach kunnen worden geassocieerd met een gelaat, kan een verband worden gelegd tussen regel 7 en de portretstudies naar Jane Morris uit de titel. Rossetti benadrukte de ogen van Jane meestal sterk en tekende ze groot in verhouding tot de rest van haar gezicht. Ze symboliseerden voor hem het geestelijke of spirituele en hadden voor hem een openbarende kracht.<sup>83</sup> De 'late glimlach' is minder makkelijk te interpreteren in het licht van Rossetti's portretten, omdat Jane Morris op portretten van haar nooit glimlachend staat afgebeeld. Op die portretten contrasteert de sensualiteit van de sterk aangezette, wulpse mond met de afwezige, mysterieuze blik van de ogen, waardoor een evenwicht ontstaat tussen het lichamelijke en het geestelijke. In Boutens' sonnet is niets van

<sup>80</sup> Boutens 1973, p. 447.

<sup>81</sup> Hoewel Rossetti's kunst zelden tentoongesteld werd, circuleerden er wel foto's van zijn schilderijen, die ook Boutens kan hebben gezien of in handen gekregen. Dat Rossetti's kunst via foto's een grote bekendheid verwierf op het continent betoogt Faxon 1995.

<sup>82</sup> Prettejohn in Treuherz e.a. 2003, p. 96. Alle portretstudies zijn ook te vinden via het digitale Rossetti Archive.

<sup>83</sup> Volgens Prettejohn in Treuherz e.a. 2003, p. 96, 99.

die vrouwelijke sensualiteit terug te vinden. De glimlach in zijn gedicht roept eerder transcendente associaties op. Betrekken we Rossetti's dichtwerk erbij, dan blijkt dat Rossetti bijvoorbeeld in het beeldsonnet 'The Portrait' ook spreekt van een 'sweet smile', terwijl de vrouwen op de schilderijen waarbij het gedicht mogelijk geschreven is geen van allen lachen of glimlachen.<sup>84</sup> In beide gevallen zou de glimlach symbool kunnen staan voor een gelukzalige of mystieke zijnstoestand van de geportretteerde.

Na regel 8 volgt een wending. In de terzetten lijken we in het moment te worden gezogen waarop de openbaring van 'de ziel zelf' zich voltrekt. Aan het einde van de middag komt er een 'gij' over een 'spiegel' leunen, waarna het besef van verleden, heden en toekomst vervaagt en een moment van eeuwige heerlijkheid wordt beleefd. De 'late glimlach' en de 'blik der oogen' uit regel 7, evenals de 'oogen' en het 'gelaat' uit regel 13 en 14 zouden aan deze 'gij' kunnen toebehoren, die nergens persoonlijke trekken krijgt en een symbolische representatie is van de geliefde Ander. Via de ogen, de glimlach en het 'gelaat' van de 'gij' openbaart zich dan 'de ziel zelf' aan 'de ziel'. Mogelijk wijst het feit dat van de 'gij' alleen het gelaat zichtbaar wordt opnieuw op een verband met Rossetti's portretstudies naar Jane Morris. De afwezige, naar binnen gekeerde blik van Jane correspondeert met de 'oogen' in regel 13 die 'van vervoering teder' zijn, wat eveneens een mystieke staat suggereert. Deze overeenkomst tussen woord en beeld kan geïnterpreteerd worden als een aanwijzing voor het idee dat het gelaat van de 'gij', dat zich in het sonnet openbaart, op de portretten van Jane Morris staat afgebeeld. Via deze kunstwerken zou dan 'de ziel zelf' geopenbaard worden. Het zien van het gelaat heeft het effect van het wegvallen van tijd, het opgaan van het verleden in mist en in heerlijkheid, en de beleving van 'elk gouden uur' in dit ene mystieke moment.

Op basis van het voorgaande kan worden geconcludeerd dat de belangrijkste link tussen Boutens' sonnet en Rossetti's portretstudies naar Jane Morris is dat de ziel, het hogere zich openbaart via het lichamelijke, specifiek een gelaat. De woorden 'water' en 'spiegel' en de verwijzing naar beeldende kunst in de titel wijzen er bovendien op dat de 'glimlach', de 'blik der oogen' en het 'gelaat' indirect worden waargenomen. De 'gij' verschijnt wel in een lichamelijke gedaante maar blijft (net als in kunst) immaterieel, op afstand, transcendent. De indirecte, visionaire waarneming van iets universeels via een gelaat is een thema dat door de verwijzing naar beeldende kunst in de titel op de voorgrond treedt. Zowel beeldende kunst als poëzie is een kenmiddel, maar de verbale en visuele beeltenissen blijven altijd slechts een afspiegeling van dat universele.

Een andere interessante overeenkomst tussen het gedicht en de portretstudies is dat in beide kunstwerken één moment is vastgelegd. Er worden in het sonnet wel tijdsindicaties gegeven (de openbaring van 'de ziel zelf' vindt plaats aan het eind van de dag), maar de openbaring zelf beslaat slechts één enkel moment. 'A sonnet is a moment's monument', zo luidt de beroemde dichtregel van Rossetti.<sup>85</sup> Een monument voor een mystiek of epifanisch

<sup>84</sup> <http://www.rossettiarchive.org/docs/1-1868.s212.raw.html>

<sup>85</sup> Rossetti 1999, p. 275. Het is de beginregel van het openingssonnet van de sonnettencyclus 'The House of Life', voor het eerst gepubliceerd in *Poems* (1870).

moment, dat is ook wat Boutens met zijn ‘Sonnet / aan D.G. Rossetti’ heeft gemaakt.<sup>86</sup> Door zo’n moment in een gedicht vast te leggen, kan dat visioen voortaan altijd, via de poëtische taal, opnieuw worden opgeroepen en ervaren.

### 5.3 *Beatrijs*

In 1907 publiceerde Boutens wat uiteindelijk zijn best verkochte werk zou worden: een bewerking van de middeleeuwse Marialegende *Beatrijs* (1374).<sup>87</sup> Hij droeg het gedicht op aan Toorops dochter Charley en haar vriendinnetje Elsje, en beoogde ermee de spreektaal van Beatrijs te verhalen in ‘een klare en simple wijs / Als kinderen verstaan.’<sup>88</sup> Het is Boutens’ gemakkelijkst leesbare gedicht geworden, wat de grote populariteit en de vijftien herdrukken mede verklaart. Het oorspronkelijke verhaal gaat over een non die door een jeugdliefde uit het klooster wordt gelokt. Na zeven vette en zeven magere jaren buiten het klooster te hebben doorgebracht, keert zij terug en worden haar aardse zonden haar vergeven.

De verschillen tussen het middeleeuwse verhaal en Boutens’ bewerking zijn talrijk. Overeenkomsten tussen Boutens’ gedicht en andere negentiende-eeuwse poëzie springen veel meer in het oog. Karel Reijnders heeft in zijn artikel over *Beatrijs* gewezen op parallellen met *La belle dame sans merci* (1819) van Keats, *Soeur Béatrice* (1901) van Maeterlinck, en *A Ballad of a Nun* (1894) van John Davidson.<sup>89</sup> Albert Verwey begint zijn recensie over *Beatrijs* in *De Beweging* (1909) met de verwijzing naar een werk waarmee Boutens’ gedicht volgens hem verwant is, namelijk ‘The Blessed Damozel’ van Rossetti:

Dit *Beatrijs* is geschreven in den allerlichtsten vertel-toon, – een weerklank van Rossetti’s *The Blessed Damozel*. [...] Boutens vertaalde dit indertijd en genoot in de lichtheid van het geluid dat, terwijl het voortloopt, bijna meer trilt dan gaat, een bekoring die wonderwel paste bij zijn aanleg. Hij houdt zich liever zwevend dan dat hij schrijft en vindt in die beweging een houding van verhaler die een haast-breekbare teederheid en van bespiegelaar die een verrukte rijzing genegen is.<sup>90</sup>

Verwey lijkt vooral een overeenkomst in sfeer en toon te suggereren tussen *Beatrijs* en ‘The Blessed Damozel’, waarvan hij de eerste strofe citeert. Vergelijken we de twee gedichten echter meer in detail, dan springen daarnaast de overeenkomsten in de vorm (beide zijn geïnspireerd op de ballade), de inhoud en de thematiek in het oog, die het idee van interferentie van ‘The Blessed Damozel’ in dit gedicht aannemelijk maken.

Allereerst vinden we bij Boutens bepaalde voorstellingen die ook in ‘The Blessed Damozel’ voorkomen. Zowel Beatrijs als de ‘Damozel’ heeft blond haar dat rond de schouders valt. Vergelijk: ‘Her hair that lay along her back/ Was yellow like ripe corn’ en ‘Zij beurde de kap van ‘t blonde haar,/ Dat viel alzijds haar schoudren rond.’ Ook ‘ripe corn’

<sup>86</sup> Voor de karakterisering van de epifanie in de Nederlandse literatuur van rond 1900, waar ook Boutens’ sonnet kenmerken van vertoont, zie Van Halsema 2006. Hij koppelt de Nederlandse literaire epifanie aan de werking van dit literaire verschijnsel in de Angelsaksische literatuur. Voor meer daarover, zie Tigges 1999.

<sup>87</sup> Boutens’ *Beatrijs* is voorgepubliceerd in *De Twintigste Eeuw*, 1907, p. 1-17 en is in 1908 in boekvorm verschenen. Volgens de website van de Koninklijke Bibliotheek is het werk negenenveertig keer herdrukt, voor het laatst in 1984. Zie <http://www.kb.nl/bladerboek/beatrijs/over.html>.

<sup>88</sup> Boutens 1909, p. 51.

<sup>89</sup> Reijnders 1972.

<sup>90</sup> Verwey 1909b, p. 365.

(‘t rijpend graan’) vinden we elders in Boutens’ gedicht terug. Verder is er in beide gedichten sprake van onverstaanbaarheid: de personages denken de geliefde iets te horen zeggen, maar het zijn slechts geluiden in de natuur die de suggestie van een stem wekken. In ‘The Blessed Damozel’ klinkt de stem van de jonkvrouw in het gezang van vogels (‘Even now, in that bird’s song,/ Strove not her accents there,/ Fain to be hearkened?’); in *Beatrijs* lijkt de wind die door de takken waait de woorden van de minnaar mee te voeren (‘Zij kon niet horen wat hij sprak - / Was het een vraag, was het een groet? - / Het was als zong de wind door den tak:/ Ik min u goed.’). Als laatste is er in *Beatrijs* net als in ‘The Blessed Damozel’ sprake van wat door Max Nordau een ‘mystieke [d.i. onlogische] tijdrekening’ is genoemd.<sup>91</sup> Voor de jonkvrouw in Rossetti’s gedicht lijkt het alsof ze pas een dag deel uitmaakt van Gods hemelkoor, terwijl die dag voor degenen die achtergebleven zijn op aarde wel tien jaren lijkt te duren:

Herseemed she scarce had been a day  
One of God’s choristers;  
The wonder was not yet quite gone  
From that still look of hers;  
Albeit to them she left, her day  
Had counted as ten years.

Ook in Boutens’ *Beatrijs* wordt gesuggereerd dat de tijd bij God sneller gaat dan op aarde: ‘Heur hart had lang verstaan / Hoe bij God al ons jaren zijn / Minder dan éene maan.’ In het middeleeuwse origineel komt deze frase niet voor.

Naast deze parallele passages vertonen de gedichten ook overeenkomsten op thematisch niveau. In de eerste plaats staat in beide gedichten de tegenstelling tussen aards, werelds leven enerzijds en een leven met God anderzijds centraal. In *Beatrijs* staan de jaren waarin Beatrijs een zondig werelds leven leeft in contrast met de devote jaren in het klooster. Met de dood komt uiteindelijk de verlossing van zonden en wordt de ideale hemelse staat bereikt. In ‘The Blessed Damozel’ is de overleden jonkvrouw al bij God in de hemel, en profiteert zij van hemelse genietingen, terwijl haar minnaar op aarde nog lijdt onder het verlies van zijn geliefde. Een verschil met *Beatrijs* is dat in ‘The Blessed Damozel’ de verlossing van wereldse zonden geen rol speelt: het verlangen naar een fysiek samenzijn na de dood wordt hier juist op onconventionele wijze gethematiseerd.

Een tweede thematische overeenkomst is gelegen in het belang dat wordt toegekend aan de heilige maagd Maria. In ‘The Blessed Damozel’ wordt getracht in de hemel zo dicht mogelijk tot Maria te naderen. De jonkvrouw wil op zoek naar de hemelse bossen waar Maria en haar dienaressen verblijven:

‘We two,’ she said, ‘will seek the groves  
Where the lady Mary is,  
With her five handmaidens, whose names  
Are five sweet symphonies,

---

<sup>91</sup> Nordau 1893, p. 123.

Cecily, Gertrude, Magdalen,  
Margaret and Rosalys.'

Ook in *Beatrijs* wordt Maria in een eigen hemels domein voorgesteld, waar zij omringd wordt door uitverkoren zielen:

Maria die woont hoog en stil  
Boven der englen prijs en lof  
Die kiest van zielen wie zij wil,  
tot rozen in haren hof –

Te behoren tot die kring rond Maria lijkt ook de uiteindelijke bestemming van Beatrijs te zijn. Aan het begin van het gedicht wordt namelijk vooruitgeblikt op het leven van Beatrijs in het hiernamaals:

Dit is van zuster Beatrijs,  
Van vóordat zij herboren werd  
Als rijzige roos van 't Paradijs  
Naast aan Maria's hart.

Ten derde speelt in beide gedichten de liefde een centrale rol en wordt de hereniging met de geliefde na de dood gethematiseerd. De jonkvrouw in 'The Blessed Damozel' fantaseert over het moment waarop haar geliefde haar zal komen vergezellen in de hemel en hun liefde voortaan eeuwig zal duren. De pelgrim in *Beatrijs*, die de nonnen na Beatrijs' dood verhaalt over de jaren van haar afwezigheid, wenst naast haar begraven te worden, wat een nieuwe hereniging symboliseert, over de grenzen van de dood heen. Zowel in 'The Blessed Damozel' als in *Beatrijs* raken christelijke en mystieke elementen dus in sterke mate verweven en komt de visie op het leven na dit leven en de verbinding van het aardse en het bovenaardse overeen. Doordat Boutens 'The Blessed Damozel' niet lang voor hij *Beatrijs* schreef vertaald had, zal het beeldenarsenaal van Rossetti's gedicht nog vers in zijn geheugen hebben gezeten, wat doorwerkt in zijn dichterlijke productie.<sup>92</sup>

Eén gebeurtenis lijkt de connectie tussen 'The Blessed Damozel' en *Beatrijs* openlijk te suggereren. Op 10 april 1908 werd in Pulchri Studio in Den Haag een avond georganiseerd waarop gedichten werden voorgedragen. Boutens droeg enkele van zijn eigen verzen voor, waarna Martha Gosschalk, een voordrachtskunstenares van toen achttien jaar oud, Boutens' vertaling van 'The Blessed Damozel' en zijn 'Beatrijs' declameerde.<sup>93</sup> Door een vrouw deze twee gedichten na elkaar te laten voordragen worden de gemeenschappelijke kenmerken ervan – de connectie met de middeleeuwen, het verhalende karakter en het vrouwelijke perspectief – des te sterker benadrukt en zullen deze overeenkomsten ook een groter publiek opgevallen zijn.

<sup>92</sup> Iets soortgelijks gebeurt overigens in Boutens' gedicht bij de tekening *De Regenboog* van Toorop uit 1907, waarin de regel 'De gratie van de zuivre lijn' uit Boutens' vertaling van Rossetti's 'The Portrait' doorklinkt in de regels 'de strakke gratie van 't verstild symbool' en de 'vasten streek der zuivre lijn'. Deze overeenkomst is eerder opgemerkt door Goud 2003, p. 148, noot 72.

<sup>93</sup> Via Goud 2000a, p. 69-71.

## 6. Conclusie

Boutens' receptie van het prerafaëlisme beperkt zich bijna uitsluitend tot de poëzie en schilderkunst van Dante Gabriel Rossetti. Die receptie beleefde een hoogtepunt in de eerste tien jaar van de twintigste eeuw. In die periode maakte Boutens zijn eerste reis naar Engeland, vertaalde hij zes gedichten van Rossetti, bundelde hij er daar vijf van in een Engels aandoende bibliofiele uitgave, gaf hij een lezing over de dichterschilder en rondde hij in 1910 met zijn 'Sonnet / aan D.G. Rossetti' deze periode van intensieve receptie af. Boutens trad als pleitbezorger van Rossetti op om als gids en bergbeklimmer te fungeren bij de verkenning van deze hoge literatuur en om in de Nederlandse schoonheidsbehoefte te voorzien. Vanzelfsprekend moet tegelijkertijd zijn eigen dichterlijke en geestelijke verwantschap met Rossetti voor hem een reden zijn geweest om zich op allerlei manieren in het werk van de dichterschilder te verdiepen en zich daar openlijk mee te afficheren. Verwey omschreef Boutens' poëzie als die van 'een ziel die zielegemeenschap zoekt'.<sup>94</sup> In Boutens' receptie van Rossetti valt die zoektocht naar een verwante ziel eveneens te herkennen. Boutens en Rossetti baseerden zich op vergelijkbare christelijke en klassieke bronnen, en trachtten door middel van 'ziende verbeelding' contact te maken met een andere, hogere werkelijkheid en een geliefde aldaar.<sup>95</sup> Die onbereikbare hogere werkelijkheid werd door beide dichters ideaal geacht in vergelijking met de aardse werkelijkheid. Zowel bij Rossetti als bij Boutens gebeurt het vluchten uit de aardse werkelijkheid via verbeelding, kunst en taal.

Boutens vertaalde zes gedichten van Rossetti die allemaal wat thematiek en vorm betreft nauw aansluiten bij zijn eigen poëzie. Bestudering van zijn vertaaltechniek laat zien dat hij de vertalingen hier en daar nog verder inlijfde in zijn eigen oeuvre, bijvoorbeeld door Rossetti's archaïsche taalgebruik te vervangen door een impressionistische woordkunst en door zijn eigen thema's in de vertalingen juist wat extra nadruk te geven, zoals onzichtbaarheid, geluid/muziek en onhoorbaarheid. Ook in Boutens' uitgeverspraktijken uit zich de verwantschap met Rossetti en het prerafaëlisme. Door zijn keuze voor de in Engeland opgeleide drukker Verbeke plaatste Boutens zich met zijn uitgaven in de Engelse boekverzorgingstraditie en wist hij het uiterlijk van zijn vertalingen en uitgaven van Engelse literatuur een Engelse *touch* te geven. Zijn beeldgedichten kunnen geplaatst worden in de negentiende-eeuwse ekphrastische traditie zoals Rossetti die vertegenwoordigde. Net als Rossetti symboliseert Boutens met zijn beeldgedichten de verwantschap tussen literatuur en beeldende kunst en tematiseert hij daarin de openbaringskracht van deze kunstvormen. Het 'Sonnet / aan D.G. Rossetti' is geen recreatie van of reactie op Rossetti's kunst, maar versterkt door de verwijzing naar portretten in de titel de boodschap dat het hogere zich indirect, via het lichamelijke en via kunst, kan openbaren. In *Beatrijs* kunnen tot slot talrijke overeenkomsten met 'The Blessed Damozel' worden aangewezen, in het gebruik van beelden, woorden en thema's, die het gevolg kunnen zijn van het feit dat Boutens dit gedicht kort na het vertalen van 'The Blessed Damozel' heeft geschreven.

De laatste keer dat Boutens zijn affiniteit met Rossetti openbaar maakte, was op 2 december 1939. Op die dag organiseerde het Residentietoneel van Den Haag een avond over

<sup>94</sup> Verwey 1921, p. 3.

<sup>95</sup> De term 'ziende verbeelding' ontleen ik aan het proefschrift van Marco Goud, dat deze titel draagt.

onbekende gedichten, waar Boutens volgens een krantenbericht Rossetti gedeclameerd heeft.<sup>96</sup> Welk gedicht hij daar heeft voorgedragen, is niet bekend, maar gezien het feit dat de receptie van het prerafaëlisme zich toentertijd al in een herfsttij bevond, zullen er zeker gedichten van Rossetti zijn geweest die op dat moment bij het grote publiek (alweer) volstrekt onbekend waren. Dit laatste gegeven is zowel een teken van Boutens' aanhoudende betrokkenheid op Rossetti's poëzie als van het feit dat hij daarin naarmate de twintigste eeuw voortduurde meer en meer alleen kwam te staan.

---

<sup>96</sup> Zie Ter Braak 1939.

## 8. Zwevende dromen, dienende kunsten

### Antoon Derkinderen

Antonius Johannes Derkinderen (1859-1925) is als boekverzorger en maker van monumentale kunst aangemerkt als de eerste gemeenschapskunstenaar. Ook is in verband met zijn werk de term ‘gemeenschapskunst’ in Nederland voor het eerst gebruikt.<sup>1</sup> De eerste Bossche Wand die Derkinderen in 1891 voltooide ter decoratie van het stadhuis van Den Bosch is ooit ‘het begin van de nieuwe kunst die komt’ genoemd.<sup>2</sup> Ook in de wetenschappelijke literatuur wordt deze kunstenaar steeds gepresenteerd als een voortrekker in de vernieuwing der kunst rond 1900, zowel in verband met het symbolisme als de gemeenschapskunst.<sup>3</sup> Op Derkinderens weg naar vernieuwing van de Nederlandse kunst en kunstopvattingen heeft het prerafaëlitisme herhaaldelijk zijn pad gekruist.

Net als veel latere prerafaëlitische kunstenaars (Morris, Burne-Jones, Crane) specialiseerde Derkinderen zich in wat hij ‘dienende kunsten’ noemde: toegepaste en decoratieve kunst zoals boekverzorging, glas-in-loodramen en muurdecoratie. Verder corresponderen in sommige gevallen zijn symboliek, thematiek en voorstellingen met die van de prerafaëlieten. Spaanstra-Polak heeft in haar studie veel aandacht besteed aan de formele en inhoudelijke overeenkomsten die zij waarneemt tussen het werk van Derkinderen en dat van de prerafaëlieten. Die overeenkomsten impliceren echter lang niet altijd dat er daadwerkelijk sprake was van interferentie of invloed.<sup>4</sup> In dit hoofdstuk wil ik op basis van een analyse van het gevonden bronnenmateriaal nader onderzoeken in welke mate de Engelse kunstprincipes en kunstproductie een functie hebben vervuld in de ontwikkeling van Derkinderens werk en denken.

Hoewel Spaanstra-Polak vooral de relatie tussen Derkinderens werk en dat van Engelse kunstenaars uitlicht, was Derkinderen niet minder ontvankelijk voor inspiratoren uit andere landen: de Nazareners en de school van Beuron in Duitsland, Puvis de Chavannes en Eugène Viollet-le-Duc in Frankrijk, en in eigen land J.A. Alberdingk Thijm en Pierre Cuypers. Hij stond bovendien met één been in de middeleeuwse traditie en wendde zich direct tot middeleeuwse bronnen. De Engelse kunst speelde in zijn werk en denken wel een rol, maar had niet zijn primaire belangstelling. Veeleer zorgden zijn op Engeland georiënteerde kunstvrienden, Jan Veth en Richard Roland Holst voorop, dat hij zijn aandacht op de Engelse kunst richtte en met verschillende aspecten van de Engelse kunstopvattingen en kunstproductie in aanraking kwam. Zijn omgeving genereerde een dusdanig vruchtbaar receptieklimaat voor de Engelse kunst, dat deze ook Derkinderen niet kon ontgaan en al in de

<sup>1</sup> In Veth 1892c.

<sup>2</sup> Door De Graaf 1892, p. 325.

<sup>3</sup> De belangrijkste publicaties over Derkinderen zijn Hammacher 1932, Spaanstra-Polak 2004, Braches 1973, *Cat. Derkinderen* 1980, Broekhuis 1988 en Tibbe 2001. Spaanstra-Polak presenteert Derkinderen samen met Richard Roland Holst, Jan Toorop en Johan Thorn Prikker als een van de hoofdpersonen in het Nederlandse symbolisme en benadrukt zijn belangrijke en speciale rol in het symbolistisch proces. Zie Spaanstra-Polak 2004, p. 187-229.

<sup>4</sup> Dat blijkt bijvoorbeeld wanneer zij het koggeschip op een vignet voor *Gysbreght van Aemstel* associeert met de boot van de Graalridders zoals die door onder anderen Crane, Burne-Jones en Beardsley is verbeeld. Braches heeft later door middel van bronnenonderzoek aannemelijk gemaakt dat Derkinderen zich voor dit schip liet inspireren door een oud Amsterdams stadszegel. Zie Spaanstra-Polak 2004, p. 223 en Braches 1973, p. 179.



jaren negentig een rol ging spelen in zijn positiebepaling. Tijdens de reis die hij in 1902 naar Engeland ondernam, werd zijn kennis van de Engelse monumentale kunst grondig uitgebreid. Enkele artistieke projecten van na die reis tonen de sporen van dat directe contact.

## 1. Cultuurhistorische achtergrond

### 1.1 *Carrière en kunstopvatting*

Het artistieke talent van Derkinderen ontwikkelde zich al op jonge leeftijd en werd in zijn kinderjaren al met tekenlessen gevoed. Vanaf zijn veertiende jaar werd hij onderwezen aan de Rijkskweekschool voor onderwijzers in Den Bosch, en vanaf zijn negentiende aan de Koninklijke School voor Nuttige en Beeldende Kunsten in dezelfde stad, waar hij studeerde voor de middelbare akte tekenen. Op die laatste school werd hij begeleid door de directeur en beeldhouwer J.T. Stracké. Stracké gaf Derkinderen informele lessen over de kunstenaars en stromingen die hij bewonderde. Derkinderen herinnerde zich later:

Stracké was een bijzonder man. [...] Hij had veel gereisd, hij had gewoond in Londen, in Münster, in Rotterdam, Amsterdam, Parijs, Brussel. Hij behoorde heelemaal tot de Duitse Romantische Christelijke school, tot de schwärmerische Roomsche kunstenaarsgroep, die in de Nazarenen haar begin gehad had. [...] Als ik overdag kwam werken, gaf Stracké mij les. Dan stond hij soms een half uur bij mij te praten, en hij vertelde mij van Ittenbach en Steinle, van Overbeck en Moritz von Schwind, van den ernst der Duitse artiesten.<sup>5</sup>

Het eerste kunsthistorische onderwijs dat Derkinderen ontving, was dus sterk Duits en sterk romantisch georiënteerd.

In 1880 verhuisde Derkinderen naar Amsterdam om daar aan de Rijksacademie te gaan studeren, waar hij in de lessen van Alberdingk Thijm en in diens mediëvalistische studies veel van zijn gading vond. Hij kwam daar in een veel vooruitstrevender milieu terecht dan waarin hij was opgegroeid. Hij maakte kennis met de nieuwste kunst en literatuur, en sloot er vriendschap met de latere schrijvers en schilders van Tachtig, onder wie Jan Veth, met wie hij zijn leven lang bevriend bleef.

Het cursusjaar 1882-1883 heeft Derkinderen met Toorop in Brussel doorgebracht. Daar schilderde hij een aantal romantische voorstellingen op naturalistische wijze, in navolging van de Franse realistische schilders en hun Nederlandse erfgenamen van de Haagse school.<sup>6</sup> De affiniteit met het realisme uitte zich in 1884 ook nog in de ontwerpen voor zijn eerste monumentale werk: de muurschilderingen voor de Begijnhofkerk in Amsterdam, waarop een middeleeuwse Amsterdamse processie is verbeeld. Op verzoek van zijn opdrachtgever tekende Derkinderen subtiele realistische portretten van bekende Amsterdammers in helder gekleurde kostuums. De eerste aquarelontwerpen voor de muren van het stadhuis van Den Bosch, die stammen uit dezelfde periode, hebben vergelijkbare kenmerken. Rond 1887 veranderde Derkinderen echter radicaal van koers. Van kennis, laat staan impact van het prerafaëlisme was ten tijde van deze koerswijziging nog geen sprake.

<sup>5</sup> Derkinderen 1927, p. 56-58.

<sup>6</sup> Zie *Cat. Derkinderen* 1980, p. 102. Zie ook Bionda & Blotkamp (red.) 1991, p. 146-147.

Algemeen wordt aangenomen dat de reis die Derkinderen in 1887 naar Italië ondernam bepalend is geweest voor de richting waarin zijn werk zich vanaf dat jaar ontwikkelde.<sup>7</sup> Niet minder van belang was zijn kennismaking met het monumentale werk van Puvis de Chavannes, dat hij op zijn terugreis in Parijs ontdekte. Deze kunstenaar werd zowel door Derkinderen als door andere gemeenschapskunstenaars zoals Richard Roland Holst gezien als het prototype van de moreel goede kunstenaar.<sup>8</sup> Met hem deelde Derkinderen de overtuiging dat een kunstenaar zich moest onderwerpen aan de lijnen, het platte vlak en de vormen van de grotere structuur van een wand en een gebouw als geheel.<sup>9</sup>

Zowel de ontwerpen voor de muurdecoratie van de Begijnhofkerk in Amsterdam als die voor de wandschilderingen van het Bossche raadhuis ondergingen na zijn reis naar Italië en Parijs een aantal fundamentele aanpassingen (afbeelding 42, 43). De voorstellingen werden vager en vlakker (tweedimensionaal) en het kleurgebruik soberder. Derkinderen deed deze aanpassingen met het doel om de schildering in harmonie te brengen met de wand door deze de karakteristieken van die wand mee te geven. Ook diende de abstrahering om de voorstelling te ontdoen van het individuele en deze een algemener en ideëler karakter te geven. Deze wending in Derkinderens werk werd begrepen door Jan Veth, die Derkinderens nieuwe gemeenschapskunst in allerlei geschriften uitlegde en verdedigde.<sup>10</sup>

Het ambachtelijke ideaal van Derkinderen, evenals zijn streven om met zijn kunst de gemeenschap te dienen, uitte zich vanaf 1892 in nog een genre: dat van de boekversiering.<sup>11</sup> Boekuitgaven boden Derkinderen net als muurschilderingen de mogelijkheid om samen te werken met andere kunstenaars en verschillende kunstdisciplines in een kunstwerk te verenigen. Boekkunst was bovendien bij uitstek een vorm van gebruikskunst die een functie kon vervullen in de gemeenschap. Zijn eerste boekverzorgingsproject was het ontwerp van het door Veth geschreven *Gedenkboek der Keuze-tentoonstelling*, waarvan in 1893 en 1894 twee delen verschenen.<sup>12</sup> Tegelijkertijd begon Derkinderen aan het ontwerp van de prachuitgave van Vondels *Gysbreght van Aemstel* (1893-1901), waarvan in 1894 de eerste van twaalf afleveringen verscheen. Hij heeft zich bij het ontstaan van deze uitgave net als Morris intensief met de materiële productie van het boek bemoeid: hij koos het materiaal en de letters, en maakte zelf het proefzetsel.<sup>13</sup>

In het Kroniekdebat van 1896, waaraan zijn vrienden Veth en Diepenbrock deelnamen, evenals Van Eeden (de arts bij wie Derkinderen in 1898 en 1900 onder behandeling was), mengde Derkinderen zich niet.<sup>14</sup> Toch had ook hij een mening over de vraag welke richting de maatschappelijk georiënteerde kunst van de jaren 1890 op moest gaan. Niet de socialistische in ieder geval. Maar hij vond ook niet, zoals Lodewijk van Deyssel, dat kunst zich radicaal moest afsluiten van maatschappelijke vraagstukken. Hij was

<sup>7</sup> Zie bijvoorbeeld De Graaf 1925, p. 40, Hammacher 1932, p. 32-33 en Spaanstra-Polak 2004, p. 189.

<sup>8</sup> Zie Tibbe 1994, p. 324.

<sup>9</sup> Zie *Cat. Derkinderen* 1980, p. 30. Deze theoretische reflecties staan beschreven in Staphorst 1889.

<sup>10</sup> Zie bijvoorbeeld Staphorst 1889 en Veth 1892.

<sup>11</sup> Hammacher 1932, p. 71.

<sup>12</sup> Zie Veth 1893-1894.

<sup>13</sup> Zie Braches 1971 en Braches 1973, p. 310.

<sup>14</sup> Zie over dit debat hoofdstuk 3. Zie ook Thys 1956, p. 156-167.

het meer eens met zijn vriend Diepenbrock,<sup>15</sup> die pleitte voor een religieus-mystieke kunstrichting die tegenover de materialistische werkelijkheid een spiritualistische, abstracte kunst stelde, geënt op middeleeuwse voorbeelden. In zijn jeugdherinneringen formuleert Derkinderen wat hij trachtte weer te geven in zijn kunst: 'het Algemeene, het Al omsluitende, het rust schenkende van de religieuze idee – die het Heelal maakt tot een Godskristallisatie, en de opperste macht verkondigt van den allerreinsten Geest over alle dingen.'<sup>16</sup> Het werk van Giotto en Puvis de Chavannes stond hem voor de geest bij het verbeelden van dat Al, dat hij in zijn monumentale en decoratieve kunstwerken symbolisch verbeeldde door middel van statische, vereenvoudigde figuren en symbolen in sober coloriet. Derkinderens kunst had, zoals Diepenbrock het formuleerde, een nuchtere, maatschappelijke bodem waarop zijn 'mooie zwevende droom [...] tot plastische werkelijkheid kan worden'.<sup>17</sup>

In 1893 publiceerde Albert Verwey een sonnet over Derkinderen, waarin hij op symbolistische wijze een aantal kenmerken van deze kunstenaar verwoordde:

Antoon Derkinderen.

Slanke Messias, die met blonde kuif en  
Bleeke gelaat en moede extatische oogen,  
Liep op een markt en kathedralen-bogen  
Peinzend bemaalde in rose-en-blauwe-duiven-  
Kleurge vizioenen, of als kleur van druiven:  
Midden-eeuwsch vroomheid-rijk, daar opgetogen  
't Jubelde en spitste naar waar, goud in hoogen,  
Madonna pralend de oogen deê neêrhuiven: -

Slanke Messias, die ten top van droomen  
Klom, en daar greep met niet-grijpende handen  
Die niet bleek ijl, maar lichaam, vleesch vol schromen:  
Schromende vrouw, koelend handen die branden,  
Brandend die koel gewijde vorme' aankomen:  
Madonna-zijn, zijn vrouw door d' aardsche landen.<sup>18</sup>

Verwey omschrijft Derkinderen hier als een Messias, een profeet, iemand die de gave bezit om in het aardse leven een glimp van iets grooters, abstracters dan het aardse kenbaar te maken via zijn kunst. Derkinderen deed dat volgens Verwey door middel van bleke kleuren en gewijde, maar tastbare vormen. Zijn kunst en zijn kunstideaal zijn gehuld in een middeleeuws jasje: het is een vrome kunst die het ideaal van de middeleeuwse kathedralenbouw tracht te evenaren. Over de middeleeuwse kerkbouw als voorbeeld en ideaal schreef Derkinderen zelf:

<sup>15</sup> *Cat. Derkinderen* 1980, p. 20. De correspondentie van Derkinderen en Diepenbrock is gepubliceerd in Diepenbrock 1962-1998.

<sup>16</sup> Derkinderen 1927, p. 62.

<sup>17</sup> Brief van Diepenbrock aan Derkinderen, 2 februari 1892. Diepenbrock 1962, p. 326.

<sup>18</sup> Verwey 1893. Verwey heeft ook een lang gedicht gemaakt bij de wandschilderingen in het Bossche stadhuis. Zie hierover Bel 2004.

De middeleeuwse kerken zijn wel de meest grootsche voortbrengselen van gemeenschappelijken arbeid die wij kennen in deze landen. En zij waren niet alleen het product van der allerbesten samenwerken, maar ook het geheiligde oord van aller liefde, weten en gelooven. Déze Eenheid te viëren is de bedoeling van mijn werk.<sup>19</sup>

Een kathedraal was volgens Derkinderen het ultieme product van gemeenschappelijke arbeid en gemeenschappelijk geloof. Zelf wilde hij werken in die lijn.

Zijn streven om op een ambachtelijke manier kunst voor de gemeenschap te maken uitte zich vanaf de jaren 1890 zoals gezegd in zijn werk aan muurschilderingen, glas-inloodramen en boekverluchtingen. Gemeenschapskunstenaar was Derkinderen daarnaast in de zin dat hij vaak meewerkte aan multidisciplinaire projecten, zoals de nieuwe uitgave van *Gysbreght van Aemstel* en de Beurs van Berlage. Hij maakte zodoende deel uit van een gemeenschap van kunstenaars. Niet zelden liepen deze projecten echter op een teleurstelling uit. De paradox van Derkinderens gemeenschapskunst was dat deze op te individualistische kunstprincipes was gebaseerd om de goedkeuring van de andere betrokkenen weg te dragen. Bovendien waren zijn symbolische (of symbolistische) voorstellingen, net als Boutens' verzen, voor 'de gemeenschap' vaak te ingewikkeld om te begrijpen.

In 1907 werd Derkinderen benoemd tot directeur van de Rijksacademie voor Beeldende Kunst. Vanaf dat moment werd hij als kunstenaar minder actief, en ging hij zich vooral inzetten voor de vernieuwing van het kunstonderwijs volgens zijn eigen mediëvalistische principes. Hij wilde niet alleen het theoretisch onderricht bijstellen, maar ook het vakkenaanbod fundamenteel veranderen. De kunst moest volgens hem weer met het ambacht gedoceerd worden om zo 'elementen van dienstbaarheid en gemeenschappelijken arbeid' aan het Academieonderwijs toe te voegen.<sup>20</sup> Met die dienstbaarheid en gemeenschappelijkheid bedoelde hij in de eerste plaats dat alle kunsten en arbeid in dienst moesten staan van openbare gebouwen (die op hun beurt de gemeenschap weer dienden), en dat de kunstenaars die samen aan een gebouw werkten moesten streven naar eenheid. De dienende ambachten moesten daarom een prominente plaats krijgen in het lesprogramma. De schilderkunst moest in Derkinderens systeem ook worden gedoceerd in de vorm van muurschilderkunst en glasschilderen. De boekdrukkunst moest op haar beurt nieuw leven in worden geblazen door houtgravure en lithografie te onderwijzen. In zijn systeem zou een leerling idealiter in dienstbaarheid en in gelijkwaardige gemeenschap met zijn meester een vak leren, zoals in de middeleeuwse gildes.<sup>21</sup> In deze hervormingsvoorstellen volgde Derkinderen in feite de Duitse architect Gottfried Semper, die in de jaren vijftig en zestig al soortgelijke hervormingen had bepleit.

<sup>19</sup> Derkinderen 1896, p. 31.

<sup>20</sup> Voor Derkinderens visie op het Academieonderwijs zie Derkinderen 1902.

<sup>21</sup> Zie Derkinderen 1902. Het idee van coöperatie en werkplaatsen heeft een equivalent in de werkwijze van de Arts and Crafts-kunstenaars, maar ook in de praktijk van de architect Cuypers, die in 1853 al een multidisciplinaire werkplaats begon. Zie hierover Schiphorst 2004, p. 179-191. Over Cuypers' oriëntatie op Engeland zie Schiphorst 2004, p. 109-117 en Van der Ploeg 2012.

### 1.2 Kennissen en bronnen

Voor Derkinderen aan een opdracht begon te werken, las hij zich altijd grondig in. Over dit voorwerk schrijft Hammacher: ‘Het belangrijkste deel van de inspiratieve voorbereiding voor zijn groote opdrachten was, volgens zijn gemengd-reageerend wezen, altijd het zoeken geweest in een veelstemmigheid van bronnen.’<sup>22</sup> De Bijbel was vrijwel altijd een bron van inspiratie, maar middeleeuwse boeken<sup>23</sup> (die hij zowel om het uiterlijk als om de inhoud bestudeerde), mediëvalistische werken en contemporaine geschriften waren voor hem niet minder belangrijk. Net als andere negentiende-eeuwers dompelde Derkinderen zich onder in de ascetisch-mystieke middeleeuwse sfeer van Remy de Gourmonts *Le Latin Mystique* (1892), waarbij J.K. Huysmans het voorwoord had geschreven.<sup>24</sup>

Dat Derkinderen ook nieuwsgierig was naar de nieuwste internationale ontwikkelingen op kunstgebied, blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat hij Jan Veth in oktober 1890 vroeg om een lijst van de belangrijkste internationale kunsttijdschriften. Veth noemde onder andere de *Gazette des Beaux Arts*, *l’Art Moderne*, *The Magazine of Art*, *The Artist*, *The Art Journal*, en *The Portfolio*.<sup>25</sup> Derkinderen inventariseerde deze titels voor de portefeuille van een leesgezelschap in Den Bosch, dat kunsttijdschriften onder de leden verspreidde, en waarover Derkinderen de leiding had.<sup>26</sup> Uit het aanbod internationale tijdschriften dat Veth hem opgaf, koos hij voor de Bossche portefeuille zeven Franstalige bladen, twee Duitse en één Engelse: *The Magazine of Art*.<sup>27</sup> Hieruit blijkt wel dat zijn interesse voor de Engelse cultuur niet bovenmatig groot was, en zeker niet groter dan die voor de Franse en de Duitse kunstvernieuwingen. Zijn netwerk van kunstvrienden, dat sterk op Engeland was gericht, maakte echter dat die Engelse cultuur niet onopgemerkt aan hem voorbij kon gaan.

Uit Derkinderens correspondentie blijkt dat bevriende kunstenaars zoals Jan Veth en Richard Roland Holst belangrijke intermediairs zijn geweest bij de integratie van de prerafaëlitische (boek)kunst in Derkinderens repertoire. In 1885 reageerde Derkinderen positief op Veths idee om een etsclub op te richten om de etskunst te bevorderen en moderne kunst in Nederland onder de aandacht te brengen. Derkinderen werd de eerste president van de Etsclub, en hoewel hij zich al in 1886 terugtrok uit het bestuur, bleef hij nog lang bij de activiteiten van de club betrokken.<sup>28</sup> Vanaf 1893 zorgde Richard Roland Holst er samen met Veth voor dat de nieuwste Engelse boekverzorgers een plaats kregen op de jaarlijkse tentoonstellingen (zie hoofdstuk 4). Via hen maakte Derkinderen kennis met de boekversieringen en boekuitgaven van Morris, Ricketts en Shannon. Zijn Bossche vriend Diepenbrock zou Derkinderen ook op het in 1892 door Veth positief besproken *picture book* van Crane, *Queen Summer or the Tourney of the Lily and the Rose* (1891) kunnen hebben

<sup>22</sup> Hammacher 1932, p. 86.

<sup>23</sup> Derkinderen ging geregeld naar de Lindsen-bibliotheek in Utrecht, die gespecialiseerd was in middeleeuwse kunst. Zie *Cat. Derkinderen* 1980, p. 83.

<sup>24</sup> Zie Hammacher 1932, p. 61.

<sup>25</sup> Zie de brief van Veth aan Derkinderen van 18 oktober 1890. Archief Derkinderen, RKD.

<sup>26</sup> Volgens Braches 1973, p. 39.

<sup>27</sup> Zie een bericht in het *Maandblad gewijd aan de belangen van het teekenonderwijs en de kunstnijverheid in Nederland* van november 1890, p. 51. Zie ook Braches 1973, p. 39, noot 35.

<sup>28</sup> Zie Giltay 1977, p. 99.

gewezen. Diepenbrock had dit boek in zijn bezit, en heeft zich er in zijn brieven positief over uitgelaten.<sup>29</sup>

In de inventaris van Derkinderens eigen bibliotheek vinden we niet veel werken van en over de prerafaëlieten. Wel beschikte hij over Cranes *The Claims of Decorative Art* (1892) en over de door Veth vervaardigde Nederlandse vertaling van dit werk.<sup>30</sup> In zijn brieven aan Veth heeft Derkinderen zich herhaaldelijk positief uitgelaten over dit vertaalproject.<sup>31</sup> Cranes pleidooi voor een herleving van het ambacht en een nieuwe vorm van artistieke coöperatie zoals verwoord in dit boek, komen dicht in de buurt van Derkinderens eigen kunst-opvattingen. In de veilingcatalogus van (onder andere) Derkinderens bibliotheek bevindt zich verder ook een groot aantal Engelse werken over decoratieve en toegepaste kunst.<sup>32</sup>

## 2. Receptie in de jaren negentig

### 2.2 *Critici over Derkinderen en het prerafaëlitisme*

Hoewel Derkinderens kennis van de nieuwste ontwikkelingen in de Engelse kunst in de jaren negentig beperkt was, is hij vanaf het begin van zijn carrière door anderen steeds in verband gebracht en op een lijn gesteld met de grote internationale gemeenschapskunstenaars. Jan Veth is de eerste geweest die Derkinderen binnen een dergelijke context bij het Nederlandse publiek introduceerde en aanpreekt. Al in 1889 formuleerde Veth Derkinderens streven zoals hij dat verwezenlijkt zag in diens eerste muurschildering (voor de Begijnhofkerk in Amsterdam) in het licht van een internationale artistieke tendens in de richting van *Gesamtkunst*, zoals in gang gezet door Wagner.<sup>33</sup> De link met de prerafaëlitische kunstvernieuwingen legde hij voor het eerst in de brochure die hij in 1892 schreef bij de eerste Bossche Wand, en die in nauwe samenspraak met Derkinderen zelf tot stand kwam (afbeelding 44).<sup>34</sup>

In het eerste gedeelte van deze brochure wil Veth 'de groote bewegingen onder de menschen van dezen tijd' weergeven 'door welke [Derkinderens] geest kon worden gevoed'.<sup>35</sup> Hij introduceert dan drie moderne stromingen waar Derkinderens kunst volgens hem bij aansluit. Als eerste behandelt hij de opbloei van het artistiek spiritualisme, waar de romantiek volgens hem een onderdeel van is. Als representanten van deze stroming noemt hij onder anderen de Nazarenen in Duitsland en de prerafaëlieten in Engeland. Een tweede tendens die hij opmerkt, is die van de opleving van de religieuze idee buiten de kerk, bij

<sup>29</sup> Brief van Diepenbrock aan A. de Graaf, 15 juni 1892. Zie Diepenbrock 1962, p. 355.

<sup>30</sup> De bibliotheek van Derkinderen is in 1926 geveild, samen met die van C.J. Gonnet. Zie De Vries 1926. Het is niet uit te maken welke boeken in de catalogus uit Derkinderens bezit afkomstig zijn. Wel is het aannemelijk dat zowel het origineel als de vertaling van *The Claims of Decorative Art* uit het bezit van Derkinderen afkomstig is.

<sup>31</sup> Op 3 oktober 1892 schreef Derkinderen aan Veth: 'Ik verzeker je dat ik 't een heele mooie daad vind dat jij en Dijsselhoff dit boek in 't Hollandsche bewerkt. 'T Verheugt me dat Dijsselhoff 't met je doet.' Archief Derkinderen, RKD. Zie ook de brieven aan Veth van 10 oktober 1892 en 20 december 1893, archief Veth-Delprat, RPK.

<sup>32</sup> Een greep uit de titels: W.H. Pyne, *The Costume of Great Britain* (1804), M. Alford, *Needlework as Art* (1886), J. Southward, *Progress in Printing and the Graphic Arts during the Victorian Era* (1897), F.H. Jackson, *Mural Painting* (1904).

<sup>33</sup> Staphorst [= Veth] 1889, p. 461.

<sup>34</sup> Veth 1892c.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 5.

‘artiesten die nog eenmaal het mooie van de religieuze idee in zich hebben opgenomen, en ze willen zeggen in hun kunst.’<sup>36</sup> Als vertegenwoordigers van deze richting noemt Veth ‘Wagner als dichter van Parsifal, Burne Jones, Puvis de Chavannes, von Uhde, de poëet Paul Verlaine in zijn tweede periode, en de neo-katholieken in de nieuwste Fransche literatuur.’<sup>37</sup> Een derde moderne kunststroming is volgens Veth de sociale,

[...] die weergaf het verloren besef van een gemeenschapsleven, en die, ziende wat de christelijke archeologie had doen begrijpen, zich gesteund kon voelen door de kennis van zulke allerhoogste gemeenschapsuitingen, als de gothiek in den kerkbouw vooral, in de middeleeuwsche gemeenschapskunst, gegeven had.<sup>38</sup>

De kunst van Derkinderen sluit volgens Veth bij alle drie de moderne stromingen aan: het is een spirituele en religieuze (maar niet kerkelijke) kunst, die streeft naar een nieuwe vorm van gemeenschapskunst, die verschillende kunstenaars, kunstvormen én kunst en maatschappij verenigt. Deze redenering werkt ook strategisch: door Derkinderens werk op één lijn te stellen met inmiddels beroemde en erkende internationale kunstenaars en breed gedragen kunststromingen, wordt aan dat werk meteen een moderne en internationale status toegekend.

Na Veths brochure volgden verschillende besprekingen van Derkinderens monumentale werken waarin opnieuw de link wordt gelegd met de Franse en Engelse gemeenschapskunstenaars. De overeenkomst in streven (naar een praktische en monumentale kunst, naar een eenheid der kunsten) en in religieus gevoel worden daarin opnieuw als bindende factoren genoemd. Zo wilde R.W.P. de Vries Jr. mensen eraan herinneren

[...] dat waar Frankryk een Puvis de Chavannes gehad heeft en Engeland een muurschilder als Burne-Jones, wij in Derkinderen een kunstenaar mogen eeren, die door dit laatste werk opnieuw bewyst, dat er naast het maken van schilderyen een schilderkunst bestaat, even groot en machtig, die in verband en samenhang met architectuur haar uitingen vindt.<sup>39</sup>

Opnieuw wordt hier de grootheid van Derkinderens kunst benadrukt door hem op één lijn te stellen met twee internationale monumentale kunstenaars van naam, Puvis de Chavannes en Burne-Jones. Dat deed ook Toorop, die eens schreef dat Derkinderen in het streven naar een ‘praktische’ kunst op gelijke voet stond met Morris, Crane en Henry van de Velde, die volgens Toorop met hun kunst ‘het Ideële in de maatschappij’ hielpen opwekken.<sup>40</sup>

Ook Marius bezag Derkinderens werk in het licht van een internationale ontwikkeling in de richting van een spirituele kunst die in dienst stond van de gemeenschap. Zij noemt Derkinderen ‘een schoone bloem waarvan de plant in vreemden grond wortelt’,<sup>41</sup> en stelt zichzelf in haar bespreking van Derkinderens muurschilderingen de vraag of de ‘aesthetische-religieuze beweging’ waaraan het prerafaëlitisme volgens haar het bestaan dankt ook een rol heeft gespeeld in de wording van Derkinderens werk. Ze probeert dan aan te geven wat

<sup>36</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 8-11.

<sup>39</sup> De Vries 1900.

<sup>40</sup> Toorop schreef dit in een brief aan G.H. Marius. Via Van Wezel 1983, p. 4.

<sup>41</sup> Marius 1896, p. 312.

Derkinderens werk volgens haar onderscheidt van het prerafaëlitische, en concludeert dat zijn kunst eerder voortkomt uit een vroom realisme dat direct teruggaat op oude Vlaamse voorbeelden, dan uit een esthetisch geloof:

Ik weet niet in hoeverre men voor de wording van Derkinderen's kunst rekening te houden heeft met de aesthetische-religieuze beweging waaraan o.a. in Engeland de pre-Rafaëlitische kunst haar ontstaan dankte. Wij zouden achten Derkinderen's kunst meer sâamgegroeid met zijn geloof, een geloof dat bij hem nooit was een esthetiesch geloof, d.i. geworden uit bewondering voor een of ander Gods-begrip of geloofsvorm, - maar eer van binnen uit, en zijn vroom realisme, zooals dat zich uit in de Processie, is voor mij meer verwant met de oud-Vlaamsche misboeken of met de oud-Vlaamsche gobelins, dan dat er verwantschap in voelen is met de op techniek berustende navolging der vroege Italianen overgebracht in het Puriteinsche Engeland, die daar veel intelligent moois, maar toch dikwijls in haar wezen koud-sensueele, op literatuur gebaseerde kunst werd....<sup>42</sup>

Marius noemt geen concrete overeenkomsten tussen Derkinderens werk en dat van de prerafaëlieten op basis waarvan zij de vergelijking trekt. Zij en andere critici zagen wel een verwantschap in het soort kunst dat gemaakt werd en een verwantschap in streven (om zowel kunst en ambacht als kunst en maatschappij opnieuw te verenigen), maar in thematisch en stilistisch opzicht waren er vooral verschillen aan te wijzen. Het gemeenschappelijke streven dat de critici bij Derkinderen en internationale gemeenschapskunstenaars waarnamen was echter voldoende om steeds de link tussen de Nederlandse en de internationale kunst te leggen en de grote waarde van Derkinderens vernieuwende productie daarmee te onderstrepen. Hij werd neergezet als een kunstenaar die zich aan internationale voorgangers kon meten, en zelfs boven hen uit steeg.<sup>43</sup>

Marius zag in Derkinderens muurschilderingen geen concrete interferenties met prerafaëlitische kunst. Wel zag zij die in de verluchting van de *Gysbreght*-uitgave (afbeelding 45). Die deed haar denken aan Morris' Kelmscott-uitgave van het werk van Chaucer, die zij voor *De Nederlandsche Spectator* besprak.<sup>44</sup> Zij verklaart de verwantschap tussen beide boekuitgaven door de gerichtheid van beide decorateurs op dezelfde middeleeuwse bronnen:

De details, fijne klaverblaadjes, de mooie initialen, de krachtige letters, de gouden vignetten boven de Gloria in excelsis, de wierookvaten met de gestijleerde dampen, heel het titelblad in een rijker motief van bloemen, even herinnerend aan Morris' Chaucer, maar dat zeker uit het zelfde Noorsche of Oud-Engelsch motief stamt - een verluchting waar nergens het symbool aan de hoogere eis van versiering tekort doet, getuigen van het weldoordachte en altijd doorvoelde van zijn kunst.<sup>45</sup>

De meesterstukken van Morris en Derkinderen op het gebied van boekversiering komen in dit opzicht overeen, dat daarin zowel tekst en inhoud als de versieringen op één pagina een

---

<sup>42</sup> Ibidem, p. 315.

<sup>43</sup> Zie bijvoorbeeld ook De Vries 1903.

<sup>44</sup> Marius 1896a.

<sup>45</sup> Marius 1897a, p. 141.



geheel vormen. De illustraties houden bovendien bij beiden verband met de inhoud van het boek.

Hoewel de Engelse kunstvernieuwingen rond 1891 nog niet de aandacht hadden van Derkinderen zelf, zag Veth in 1892 toch al een overeenkomst in beider wanddecoraties, al achtte hij die overeenkomst toevallig. Hun gedeelde streven om muurdecoratie met een gebouw te laten samenvloeien, leidde bij beiden tot eenzelfde vormgeving. Over de tweede Bossche wand schreef Veth:

En nu was aan beide zijden van het poortje gereedelijk een gaaf doorlopend kader verkregen.

Deze hoofdindeeling was onwillekeurig dezelfde geworden als die, waarin de smaakvolle Engelsche decorateurs van dezen tijd de oplossing vonden van hoe een kamerwand te bekleeden: een lambrizeering, een behangvlak, en een fries daarboven, - zooals bij de fraaie behangpapier-composities van Walter Crane.<sup>46</sup>

Waarschijnlijk kende Veth die behangcomposities van Crane in 1892 beter dan Derkinderen zelf. Veth had toen al twee bezoeken aan Engeland gebracht, terwijl Cranes behangontwerpen in Nederland nog niet te bezichtigen waren.<sup>47</sup> Hij noemt de overeenkomst dan ook ‘onwillekeurig’. Zijn observatie zegt meer over zijn eigen bekendheid met prerafaëlitische toegepaste kunst dan over Derkinderens oriëntatie op die Engelse voorbeelden.

## 2.2 De Geïllustreerde Bijbel – een valse start

In 1897 werden Derkinderen en Crane in nog een andere context op gelijke voet gesteld. Dat jaar werd Derkinderen uitgenodigd om mee te werken aan een nieuwe geïllustreerde uitgave van de Bijbel.<sup>48</sup> Het initiatief kwam van de kunstenaars Gerard Muller en Carel Lodewijk Dake (tevens hoogleraar aan de Rijksacademie), en uitgever S. Warendorf Jr. (van de uitgeverijfirma Van Holkema & Warendorf). Samen hadden zij de naamloze vennootschap ‘de Geïllustreerde Bijbel’ opgericht, die zich tot doel stelde de Bijbel opnieuw uit te geven in een ‘uiterst voornaam en artistiek kleed’.<sup>49</sup> Honderd tekeningen van kunstenaars van over de hele wereld moesten de Bijbelboeken illustreren. Eén kunstenaar werd daarnaast de taak toebedeeld de versiering van de tekst te verzorgen.

In eerste instantie was voor de tekstversiering een ontwerp binnengekomen van J.G. Veldheer, iemand die evenzeer met de vernieuwing van de boekkunst begaan was als Derkinderen. Diens ontwerp werd echter door Dake, Muller en Warendorf afgekeurd: ze vonden het te druk en niet voornaam genoeg. Omdat een tweede (anoniem) ingestuurd ontwerp de goedkeuring van de organisatie evenmin kon wegdragen, werd besloten zelf een boekverzorger uit te nodigen. Als eerste kwam daarbij de naam van Walter Crane op tafel. Muller zag er wel wat in om Crane te vragen ten minste de eerste vijf Bijbelboeken te

<sup>46</sup> Veth 1892c, p. 19.

<sup>47</sup> Pas in 1893 werd in België voor het eerst een collectie behangpapier van Crane getoond in de *Association pour L'Art* in Brussel. Zie Takagi 1994, p. 349. In januari 1896 was behang van Crane te zien bij de vereniging Voor de Kunst in Utrecht.

<sup>48</sup> Het archief van de naamloze vennootschap ‘De Geïllustreerde Bijbel’ wordt bewaard in de UBA, XVIII A 45.

<sup>49</sup> Zo staat in de handgeschreven tekst getiteld ‘2. Korte inleiding’ in het Archief van de naamloze vennootschap ‘De Geïllustreerde Bijbel’, UBA, XVIII A 45.

versieren. Maar ten tijde van de besluitvorming hieromtrent bevond hij zich in het buitenland. Buiten hem om besloten Dake en Warendorf dat het beter zou zijn om de gehele Bijbel door één persoon te laten versieren. Zij vermoedden dat Crane daarvoor veel te veel geld zou vragen, en achtten het daarom beter eerst Derkinderen te vragen of hij bereid was de taak van de versiering van de gehele Bijbel op zich te nemen. Kennelijk kon Derkinderen gelden als de Nederlandse equivalent van Crane.

Derkinderen reageerde positief op het verzoek van Dake en Muller. Op de vraag om een proeftekening reageerde hij echter onwelwillend, volgens Dake ‘omdat hij indien die uit zijn handen kwam eigenlijk het geheele werk in zijn hoofd moest hebben verwerkt en door mogelijke afkeuring zijn teleurstelling te groot zou zijn’.<sup>50</sup> Dake zag hierin nog geen probleem en besloot Derkinderen eerst in zijn atelier te gaan bezoeken om zijn laatste ‘versieringsteekeningen’ in ogenschouw te nemen voor hij een besluit nam. Ondertussen bracht Muller in een brief echter een berg bezwaren ter tafel en smeekte zijn collega’s om niet met Derkinderen in zee te gaan. Hij vertrouwde niet op Derkinderens capaciteiten, dacht dat Derkinderens aspiraties te katholiek waren, meende dat de kunstenaar zijn werk nooit op tijd inleverde en dat er bovendien niet met hem samen te werken viel: ‘Derkinderen is zeer stijfhoofdig en vindt alleen goed ‘tgeen hij op een gegeven oogenblik nastreeft, hij zal ons eenvoudig voor fait-accompli stellen en bij eventueele afkeuring onzerzijds niets meer aan ’t werk doen.’<sup>51</sup> Ook in 1897 had Derkinderen blijkbaar al niet het imago een ware gemeenschapskunstenaar te zijn.

Uiteindelijk zwichtten de overige commissieleden voor Mullers argumenten en schreef Warendorf Crane aan. Die was eerder al om vijf illustraties bij het boek Genesis gevraagd, waaraan hij begin 1897 al bezig was. Nu werd hem gevraagd of hij voor een bedrag van 300 tot 350 pond ook de versiering van de tekst op zich wilde nemen. Dat hield in het ontwerpen van vijftien kopstukken, vijftien ornamenten, zesentwintig initialen, en de Franse titelpagina’s voor het oude en het nieuwe testament. Crane zegde toe. Hij verzorgde ook de omslagtekening, die in 1903 werd hergebruikt voor het omslag van de tentoonstellings-catalogus van alle prenten uit de Geïllustreerde Bijbel.<sup>52</sup> De Geïllustreerde Bijbel<sup>53</sup> verscheen uiteindelijk in 1900 in verschillende talen (in ieder geval Nederlands, Engels, Duits en Latijn) en voorzien van honderd fotogravures van de illustraties. In 1911 werd het boek als ‘Juliana Bijbel’ opnieuw uitgegeven, door Chris Lebeau van een band voorzien, en aan koningin Wilhelmina aangeboden ter ere van de geboorte van de kroonprinses.<sup>54</sup>

### 2.3 Derkinderen over het prerafaëlitisme

Uit brieven van Derkinderen aan kunstvrienden blijkt dat hij in de jaren 1894 en 1895 nader kennismakte met de Engelse boekvernieuwingen via tentoonstellingen van de Etsclub en via Veth. In een brief aan Veth uit 1894 schreef hij: ‘Ik heb [...] nog wèl over het boekje van Rickets [sic] & Shannon gedacht, omdat ik het zóó uitstekend vond.’<sup>55</sup> Mogelijk doelt hij hier

<sup>50</sup> Brief van Dake aan Muller, 31 januari 1897, UBA, XVIII A 45.

<sup>51</sup> Brief van Muller aan Dake en Warendorf, 5 februari 1897, UBA, XVIII A 45.

<sup>52</sup> [Cat.] *Tentoonstelling der schilderijen* [...] 1903. In juni 1901 werden de platen ook tentoongesteld in de Holland Fine Art Gallery in Londen. De catalogus van deze tentoonstelling is van een andere omslag voorzien.

<sup>53</sup> *Bijbel* [etc.] 1900.

<sup>54</sup> Voor een afbeelding van deze band zie bijvoorbeeld Spliethoff 1998, p. 62.

<sup>55</sup> Ongedateerde brief van Derkinderen aan Veth uit 1894. Archief Derkinderen, RKD.

op een van hun uitgaven die in 1894 op de tentoonstelling van de Etsclub te zien waren: *Hero & Leander* (1894) en *Daphnis & Chloë* (1893). In april 1895 kwam hij nog eens op de Engelse boekverzorging terug. Hij schreef aan Veth:

Ik zag laatst een paar boekjes van Morris – werken van lateren datum dan het boekje over Architectuur wat jij indertijd mij eens zien liet (en wat ik toch nog wel eens terug zien wou). Die boekjes vond ik heel mooi en gevuld van den romantischen, muzikale, “soufle” van het klassieke rhythmische gevoel – dat ik bij Rickets [sic] en Shannon eenigszins miste.<sup>56</sup>

Het boekje over architectuur dat Veth aan Derkinderen heeft laten zien, zou het essay *Gothic Architecture* (1889) kunnen zijn, dat Morris in 1893 in een Kelmscott-editie uitgaf.<sup>57</sup> Zoals blijkt uit dit citaat, was Derkinderen er zeer van onder de indruk. Maar op de boekuitgaven van prerafaëlitische kunstenaars na, zal hij voor 1902 weinig prerafaëlitische kunst hebben gekend. Dat belette hem echter niet om zich in brieven en artikelen openlijk met deze kunststroming te afficheren. Diverse malen heeft hij laten blijken dat de Engelse kunstenaars de richting vertegenwoordigden waarin de kunst zich volgens hem diende te ontwikkelen. Hij vergeleek daarbij zijn eigen werk en streven met dat van Morris en Crane, of refereerde retorisch aan hun werk en denken om een voorbeeld of een autoriteit op te voeren waarmee hij zijn eigen ideeën kon illustreren of verantwoorden.

In een brief aan Veth uit 1896 heeft Derkinderen zelf trachten te formuleren wat de relatie is tussen de bedoeling achter zijn boekontwerpen en die van Crane. Mogelijk had hij zijn in dat jaar uitgekomen ontwerp voor Diepenbrocks *Missa* in gedachten of zijn decoratie van *Gysbrecht van Aemstel* toen hij schreef:

Ge vertelde mij vroeger eens dat Crane met al zijn werk wel een bijzondere bedoeling had van wijderen aard dan alleen picturale. Welnu, ik heb dit nieuwe werk, zooals ge weet, ook niet alleen gemaakt als kleuren en lijnen-feest (...moge het dat niettemin enigszins zijn...) maar ook als een bevestiging onder de mensen van een geestelijk goed, dat wel mee tot het onvergankelijkste zal behooren van wat mensen zich verwierven.<sup>58</sup>

Blijkbaar wist Derkinderen zelf niet zo veel over de achterliggende bedoelingen van Cranes werk – hij had zich er alleen door de kenner Veth over laten informeren – maar hij gaf met dit citaat wel aan dat hij graag in diens lijn wilde werken. Hij meende zich te herinneren dat Crane niet alleen het oog wilde bekoren met zijn decoraties, maar daarmee ook een algemenere boodschap wilde uitdragen. Ook Derkinderen wilde een onvergankelijk ‘geestelijk goed’ verbeelden.<sup>59</sup> De manier waarop hij dat geestelijke element uitwerkte, staat echter los van Cranes boekversieringen.

<sup>56</sup> Brief van Derkinderen aan Veth, 25 april 1895. Archief Derkinderen, RKD.

<sup>57</sup> Verschillende advertenties in *De Kroniek* van 1896 melden dat *Gothic Architecture* te koop was bij Scheltema & Holkema, waar Veth geregeld zijn recensiemateriaal vandaan haalde. Zie Van Capelleveen 2012, p. 206.

<sup>58</sup> Brief van Derkinderen aan Veth, 10 juni 1896. Archief Veth-Delprat, RPK. Het is niet helemaal zeker dat Derkinderen hier doelt op zijn decoraties voor de Gedenkboeken. Het citaat zou ook op de *Gysbrecht*-uitgave kunnen slaan, al was Veth bij die uitgave niet betrokken.

<sup>59</sup> Zie hierover ook Braches 1973, p. 194-195.

In 1901 heeft Derkinderen ook het voorbeeld van Morris ingezet in een betoog over de vraag of het dagelijks leven in kunst moet worden uitgedrukt, of juist het algemene en eeuwige. In 1901 raakte Derkinderen mede vanwege deze kwestie met architect Berlage in conflict. Berlage vond dat Derkinderen met zijn ontwerpen voor de muurdecoraties van de Beurs te zeer afweek van het programma dat Albert Verwey als leidraad voor de versiering had opgesteld. Een van de wensen die Berlage tegenover Derkinderen uitte, was de verbeelding van de eigentijdse samenleving een plaats te geven in de muurdecoraties. Derkinderen zag daar echter niets in en gaf voor zijn standpunt het volgende argument:

Het is een meermalen betoogde waarheid, dat door de grootste artiesten van onzen tijd de bewegingen van den dag in hun werk niet zijn gezocht. Zij zochten vóór alles dat wat van alle tijden is en dat met middelen te uiten, gederfd uit de traditie. Ik meen te mogen beweren dat dit voor alle schilderkunst in het algemeen geldt. Doch in dit geval mag wel in het bijzonder gewezen worden op de groote schutsheiligen der moderne monumentale kunst. Noch V.L.D. [Viollet-le-Duc] noch Morris noch Wagner, noch Puvis de Chav[annes] toonen in hun werken iets van de voorstellingen die B[erlage] als zijnde van onze tijd, ook in de *beeldende kunst*, op de voorgrond wenscht te zien.<sup>60</sup>

Op dit inhoudelijke vlak (het verbeelden van het algemene, eeuwige) waren Morris en zijn internationale geestverwanten voor Derkinderen een voorbeeld. Hun namen functioneerden als autoriteitsargument op momenten dat Derkinderen zijn eigen keuzes wilde verdedigen. De vooraanstaande positie van Morris als decoratief kunstenaar kon rond 1900 namelijk niet meer worden ontkend. Zijn algemeen erkende autoriteit gaf Derkinderen in zekere zin een vrijbrief om zich als kunstenaar ook in die richting te bewegen.

## 2.4 Interferentie

Hoezeer critici het werk van Derkinderen vanaf het begin al associeerden met prerafaëlitische voorbeelden en hoe vaak Derkinderen ook zijn verwantschap met de prerafaëlitische kunstenaars expliciteerde, door Derkinderens beperkte (directe) kennis van de prerafaëlitische kunst en door het verschil in stijl, blijven de interferenties in zijn artistieke productie voor 1902 beperkt. Derkinderen gaf zelf wel aan dat hij in zijn boekdecoraties net als Crane ‘geestelijk goed’ wilde verbeelden, maar zijn ontwerpen voor omslagen en kopstukken die het onveranderlijke, geestelijke en alomvattende verbeelden hebben een veel abstracter en symbolischer karakter dan het werk van Crane. En hoewel Marius de overeenkomsten tussen de Kelmscott-uitgaven van Morris en Derkinderens ontwerp van *Gysbreght van Aemstel* aanstipte, staat de kleurige en speelse uitvoering van de *Gysbreght* in contrast met de zware zwart-witte pagina’s en de kloeke houtsnedes van Morris’ Kelmscott-uitgaven. De rationalistische manier waarop Derkinderen door middel van tekstonderscheidende decoratieve linten pauzes markeerde tussen inhoudelijk samenhangende delen van de tekst en structuur aanbracht in de inhoud, is voor hem uniek.<sup>61</sup> Ook vatte hij zoals gezegd de sfeer en

<sup>60</sup> Via *Cat. Derkinderen* 1980, p. 25. Het citaat is afkomstig uit *Aanteekeningen bij eenige meeningen van B. [Berlage] zoals hij die uiteen gezet had in de bijeenkomst in Dec. 1901 en door mij voorgelezen in de bijeenkomst van 22 dec. 1901, waarin de schikking gekregen werd*. Archief Derkinderen, RKD.

<sup>61</sup> Braches 1973, p. 311 en Brentjes 2002, p. 103. Radermacher Schorer 1952, p. 31, 34 benadrukt ook de verschillen tussen de boekversieringen en typografie van Morris en Derkinderen. Spaanstra-Polak 2004, p. 224

idee van de tekst met behulp van eenvoudige, abstracte symbolische decoraties samen, die niet zelden lastig te duiden zijn met behulp van de inhoud. De zware houtsneden die Burne-Jones voor de ‘Kelmscott Chaucer’ maakte, illustreren de verhalen veel letterlijker. Op dit punt verschilt Derkinderens verbeelding van ‘geestelijk goed’ dus zowel van de ontwerpen van Morris en Burne-Jones als van die van Crane.

Het ‘lijnen-feest’ dat Derkinderen ook hoopte dat zijn boekontwerpen zouden zijn, doet wel aan Cranes decoraties denken, vooral het ritmische spel met kronkelende lijnen die de titelpagina’s en kopstukken van zijn boekontwerpen omkaderen.<sup>62</sup> Ook de stilering tot een platte, tweedimensionale weergave van elementen uit de natuur is een overeenkomst tussen beider boekverluchtingen. Bladeren en bomen worden zowel door Derkinderen als door Crane en Ricketts decoratief gebruikt en worden door hen steeds gestileerd tot ornamenten die passen bij de vorm van de pagina.<sup>63</sup>

In het ontwerp van de debuutbundel van Henriëtte Roland Holst-van der Schalk, *Sonnetten en verzen in terzinen geschreven* (1896), die Derkinderen samen met Richard Roland Holst vormgaf, is geen sprake van een ‘lijnen-feest’ of een rijke versiering.<sup>64</sup> Henriettes herinneringen aan de totstandkoming van deze uitgave geven blijk van een verlangen om de boekkunst in Nederland op het niveau van Engeland te krijgen.<sup>65</sup> Concreet herinnert in deze uitgave echter alleen de keuze voor rode en zwarte inkt aan de uitgaven van Morris op de Kelmscott Press. Het sobere ontwerp is verder eerder middeleeuws dan prerafaëlitisch geïnspireerd (afbeelding 46).<sup>66</sup>

In Derkinderens monumentale kunstproductie van voor 1902 zouden enkele prerafaëlitische interferenties kunnen worden herkend op het niveau van de voorstelling, de gekozen thema’s en motieven. Het bladmotief op de achtergrond van de verbeelding van ‘De Barmhartigheid’ op de tweede Bossche Wand doet bijvoorbeeld denken aan Cranes bladdecoraties (afbeelding 47).<sup>67</sup> In 1898-1899 tekende Derkinderen voor het gebouw van de Algemeene Maatschappij van Levensverzekering en Lijfrente aan het Damrak in Amsterdam bovendien twee traditioneel symbolische voorstellingen die niet specifiek prerafaëlitisch zijn, maar via schilderijen van Burne-Jones en Crane wel bekendheid hebben gekregen, namelijk een ‘Rad van fortuin’, dat de wisselvalligheden van het bestaan symboliseert (afbeelding 48, 49),<sup>68</sup> en een ‘Trap des levens’, die de menselijke levensloop verbeeldt (afbeelding 50, 51).<sup>69</sup> De stijl waarin deze beeldelementen en thema’s door Derkinderen zijn uitgewerkt, is echter heel verschillend van de prerafaëlitische. Derkinderen tekende de voorstelling steeds

---

ziet echter overeenkomsten tussen de quasi-gotische letters ‘N’ en ‘M’ op het titelblad van de *Gysbreght*-uitgave en Morris’ zelf ontworpen ‘Troy Type’. Ik acht deze observatie op basis van mijn eigen autopsie echter ongegrond.

<sup>62</sup> Gans 1966, p. 38 legt op dit vlak ook een verband tussen de boekversieringen van Derkinderen en Crane.

<sup>63</sup> Zie Spaanstra-Polak 2004, p. 217.

<sup>64</sup> Zie over deze uitgave Tibbe 1994, p. 326; Braches 1973, p. 163; Bionda & Blotkamp 1991, p. 83.

<sup>65</sup> Zie Roland Holst-van der Schalk 1940, p. 126-129.

<sup>66</sup> Wel kan er sprake zijn geweest van interferentie die de andere kant op werkte: het in 1898 door Ricketts en Lucien Pissarro uitgegeven *De la typographie et de l’harmonie de la page imprimée. William Morris et son influence sur les arts et métiers* lijkt er sterk op.

<sup>67</sup> Volgens Spaanstra-Polak 2004, p. 217.

<sup>68</sup> Zie over dit muurschilderingontwerp en de bronnen die Derkinderen gebruikte Tibbe 2009.

<sup>69</sup> Zie *Cat. Derkinderen* 1980, p. 87-88. Zie ook Spaanstra-Polak 2004, p. 67. Beide werken van Derkinderen waren schilderijen voor het gebouw van de Algemeene Maatschappij van Levensverzekering en Lijfrente te Amsterdam, en zijn gemaakt tussen 1896 en 1900.

schematisch in enkele lijnen, de symboliek overgebracht door middel van enkele bijpassende attributen, terwijl Burne-Jones en Crane deze voorstellingen veel realistischer op ezelsschilderijen verbeeldde. Dat verschil is te verklaren door het feit dat Derkinderen met zijn kunst een ander doel voor ogen had dan deze kunstenaars. Hij wilde geen schilderijen maar monumentale kunstwerken maken die wat stijl betreft in harmonie waren met de bestemming van zijn werk. Die bestemming was in deze gevallen een gebouw, en een specifieke wand daarbinnen. Anders dan de aan zijn voorstellingen equivalente prerafaëlitische schilderijen gaf Derkinderen om die reden tweedimensionale, gestileerde lijntekeningen in sobere wandkleuren die buiten de overeenkomst in thema en motieven weinig met de prerafaëlitische schilderijen van doen hebben.

### 3. De Engelandreis van 1902

In de jaren negentig had Veth Derkinderen al eens gevraagd om samen met hem een bezoek te brengen aan Engeland, maar Derkinderen moest toen verstek laten gaan wegens tijdgebrek.<sup>70</sup> In de jaren negentig bleef zijn receptie van de Engelse kunst dan ook beperkt tot hetgeen in Nederland, via tentoonstellingen, tijdschriften, uitgaven en vrienden tot hem kwam. In 1902 heeft hij uiteindelijk toch een reis naar Engeland ondernomen. Deze reis bestreek de periode van 21 juli tot 27 augustus 1902 en voerde langs Canterbury, Londen, Gloucester en Oxford.<sup>71</sup> De reis stond geheel in het teken van het vergaren van kennis over Victoriaanse glas-in-loodtechnieken en monumentale kunst.<sup>72</sup> Derkinderen werd in die periode in beslag genomen door de opdracht om een groot glasraam te ontwerpen voor de Beurs van Berlage. Bovendien koesterde hij de wens om een eigen glas-in-loodatelier op te richten om ook de uitvoering van dit en andere glasramen zelf (met de hulp van een aantal leerlingen) op zich te kunnen nemen. Vlak voor zijn vertrek naar Engeland werd al een glasbranders-installatie geplaatst in Derkinderens atelier in Laren.<sup>73</sup> In 1903 werd uiteindelijk zijn eigen glasatelier 'De Zonnebloem' opgericht.

In het archief van Derkinderen wordt een notitieboekje bewaard dat de kunstenaar tijdens zijn reis naar Engeland bij zich had.<sup>74</sup> Daaruit blijkt dat hij verschillende Engelse kunstenaars heeft benaderd die hem informatie konden verschaffen over glas-in-loodtechnieken en hem tips konden geven over de gebouwen die hij ter oriëntatie op de Engelse glaskunst het beste kon bezoeken. Het notitieboekje bevat allerlei namen en adressen van personen, winkels en gebouwen die Derkinderen het bezoeken waard achtte. In dit boekje oefende hij ook gesprekken met of berichten aan twee kunstenaars die hij in Engeland wilde benaderen: Christopher Whitworth Whall en James Silvester Sparrow. Whall was glas-in-loodkunstenaar en leraar in de glasschilderkunst aan de Royal School of Art. Hij was vanaf het laatste decennium van de negentiende eeuw de leider van de Arts and Crafts Movement op

<sup>70</sup> Dat blijkt uit een ongedateerde brief van Derkinderen aan Veth, vermoedelijk uit 1891, toen Veth zelf naar Engeland reisde. Zie archief Derkinderen, RKD.

<sup>71</sup> Zie de brief van Derkinderen aan Diepenbrock van 10 september 1902 in Diepenbrock 1974, p. 6.

<sup>72</sup> Over Victoriaans glas in lood zie Harrison 1980.

<sup>73</sup> Zie de brief van Derkinderen aan Diepenbrock van 10 september 1902 in Diepenbrock 1974, p. 5-6.

<sup>74</sup> Archief Derkinderen, RKD, doos III. In dit notitieboekje staan ook aantekeningen van een Duitse reis, waar Derkinderen in 1906 kennis over frescotechnieken opdeed.

het gebied van glas in lood en werkte veel samen met Morris. Sparrow was eveneens glazenier en werkte samen met Crane.<sup>75</sup> Aan hem wilde Derkinderen, getuige zijn notitieboek, vragen waar hij in Londen glasramen van Morris en Burne-Jones kon zien, en hoe hij aan het boekje *Spirit Fresco Painting* (1883) van Thomas Gambier Parry kon komen. Hij kwam erachter dat de auteur van dit werkje in Gloucester woonde, want hij noteerde diens adres en heeft hem mogelijk bezocht.

Uit het notitieboekje blijkt ook dat Derkinderen Walter Crane heeft bezocht en dat deze hem een reeks tips heeft gegeven. Crane noteerde in Derkinderens boekje eigenhandig allerlei adressen van raamontwerpers, glasproducenten, kerken en andere gebouwen met glas-in-loodramen en wandschilderingen van Whall, Morris, Burne-Jones en Crane zelf. Hij wees Derkinderen bovendien op de showroom van Morris & Co. aan Oxford Street en op de werkplaats van Morris aan Merton Abbey Road. Hij noteerde ook de Londense adressen van Christopher Whall en A.J. Drury (een glasproducent en mede eigenaar van de firma Lowndes & Drury) in zijn notitieboek. Aan de hand van al die tips heeft Derkinderen niet alleen kennis opgedaan van de nieuwste Engelse monumentale kunst en productietechnieken – in het notitieboekje maakte Derkinderen schetsen van ramen die hij zag en noteerde hij kleurensamenstellingen voor de glasverf –, hij heeft ook Engels materiaal aangeschaft voor zijn eigen kunstpraktijk. Hij was onder de indruk geraakt van de kleuren van een glas-in-loodraam dat gerestaureerd was door de gerenommeerde firma Powell & Sons in Londen.<sup>76</sup> Het is goed mogelijk dat Derkinderen om die reden glas heeft gekocht bij deze firma.<sup>77</sup>

Het feit dat Derkinderen zich in 1902 gedurende een maand heeft ondergedompeld in de Engelse monumentale kunst, en hij deze nu uit eerste hand kende, heeft zijn directe weerslag gehad op de kunst en de geschriften die hij daarna vervaardigde. In het onderstaande komen een brief, een glasraam en een muurschildering aan bod waaruit de link met de in Engeland opgedane kennis direct blijkt. In de brief functioneert Morris op een soortgelijke manier als voor 1902, toen Derkinderen waarschijnlijk alleen van diens boekuitgaven goed op de hoogte was. Maar in het ontwerp van het glasraam en de muurschildering heeft prerafaëlitische input een nieuwe rol gespeeld, wat het gevolg lijkt te zijn van een intensivering van Derkinderens receptie en een toename van zijn directe kennis van het prerafaëlisme.

## 4. Receptie na 1902

### 4.1 Engelse monumentale kunst als voorbeeld

In een brief aan Veth uit 1905 heeft Derkinderen het voorbeeld van Morris nog eens strategisch ingezet bij de formulering en onderbouwing van zijn eigen kunstopvatting. In deze brief komt een discussie ter sprake over de geïsoleerde positie van de schilderkunst. Derkinderen vond dat decadentie op de loer lag bij schilders die in isolement werkten en

<sup>75</sup> Zie Harrison 1980, p. 79.

<sup>76</sup> In het notitieboekje dat Derkinderen in Engeland bij zich had, heeft hij een schets gemaakt van dit raam en heeft hij een beschrijving gegeven van de kleuren. Hij vermeldt daarbij dat het raam door Powell & Sons gerestaureerd is.

<sup>77</sup> Zie een aantekenboekje van na Derkinderens overlijden in het archief Derkinderen, RKD, doos I.

verfoeide de hegemonie van het ezelschilderij, zoals ook Crane dat deed in zijn *Claims of Decorative Art*.<sup>78</sup> Een herleving van het kunstambacht zou volgens Derkinderen ook de schilderkunst ten goede komen. Hij schreef:

Maar terugziend – dan was er nooit een tijd van groote schilderijkunst of het was er ook een van vele andere kunsten, en de gedachte dringt zich op dat in het ten uiterste gedreven isolement der schilderij schilders, een gevaar van decadence voor hen zelf ligt.

Maar voor de algemeene cultuur, waar wij het dan toch ten slotte allen van hebben moeten, daarvoor acht ik dit jalours bewaakte isolement iets zeer bedenkelijks in elk geval.

Hebben wij daarvoor heel een samenstel van gedachten en overtuigingen omtrent werken van schoonheid trachten op te trekken, heeft daarvoor een eeuw lang een groep menschen als Wagner en Morris en Viollet-le-Duc geleefd en gewerkt [...]?<sup>79</sup>

Derkinderen doelt hier op een aantal ‘schilders van Tachtig’ dat volgens hem niet bereid was samen te werken en hun geïsoleerde positie bleef verdedigen. Hij noemt dan een drietal gemeenschaps-kunstenaars uit de hem omringende landen (Wagner, Morris en Viollet-le-Duc), die het goede voorbeeld gegeven hadden, maar door de moderne generatie kunstenaars niet genoeg gevolgd werden naar zijn zin. Impliciet geeft hij hiermee aan zelf wel in hun voetspoor te willen treden.

#### 4.2 Het Beursraam

Derkinderen heeft twee grote projecten voor glas-in-loodramen uitgevoerd. Voor zijn reis naar Engeland vervaardigde hij al een groot neogotisch raam voor het Utrechtse Universiteitsgebouw.<sup>80</sup> Voor het ontwerpen en uitvoeren van dit eerste raam heeft Derkinderen zich niet direct op Engelse voorbeelden georiënteerd. Dat lag anders in het geval van het glasraam voor de nieuwe Beurs van Amsterdam, dat in mei 1903 geplaatst werd. Aan het ontwerp van dit Beursraam werkte Derkinderen al sinds 1900, en het was al zo goed als voltooid op het moment dat Derkinderen in 1902 naar Engeland reisde. Hoewel die reis mede bedoeld was om zich op Engelse glaskunst te oriënteren, zocht hij er dus geen inspiratie voor de voorstelling van zijn raam. Veel had hij overigens ook niet op met de seculiere, verhalende motieven in de Engelse Arts and Crafts-ramen. Zelf beeldde hij zelden complete verhalende voorstellingen uit, en ridderepiek, waar Morris en zijn kring vaak uit putten,<sup>81</sup> vond hij onnozel. Zijn ontwerpen bestaan meestal uit traditionele iconografische motieven en algemeen menselijke en religieuze onderwerpen die symbolischer zijn en veel minder verhalend dan die van de Engelse laat negentiende-eeuwse glaskunstenaars, zo ook de decoraties voor de Beurs (afbeelding 52).<sup>82</sup>

Wat zijn Engelandreis wel opleverde, was een verrijking van het ontwerp van het Beursraam in technisch en materieel opzicht. Derkinderen verdiepte zich daar in de

<sup>78</sup> Zie het eerste hoofdstuk in Crane 1892.

<sup>79</sup> Brief van Derkinderen aan Veth, 1 september 1905. Archief Veth-Delprat, RPK.

<sup>80</sup> Dit raam in gotische stijl maakte hij waarschijnlijk om zich in de glasschilderkunst te bekwamen, want in de opdracht (het maken van een renaissancistisch ontwerp) kon hij zich niet vinden. Zie over dit raam *Cat. Derkinderen* 1980, p. 37-38.

<sup>81</sup> Zie Harrison 1980, p. 39.

<sup>82</sup> Voor het brongebruik van Derkinderen bij het ontwerpen van de Beursdecoraties, zie Broekhuis 1988, p. 10-12. Zie verder Hoogveld e.a. (red.) [1989], p. 109-112 en 230-231; *Cat. Derkinderen* 1980, p. 93-94.



kleursamenstellingen, de verftechniek en het materiaalgebruik van de Engelse glasschilders. Het moet hem bevallen hebben dat glaskunstenaars als Christopher Whall zelf ontwerper én uitvoerder waren van hun glasramen. Whall had even buiten Londen een werkplaats opgericht waar hij zijn glas-in-lood zowel ontwierp als uitvoerde.<sup>83</sup> Derkinderen volgde na terugkomst uit Engeland diens voorbeeld met zijn eigen glasatelier 'De Zonnebloem'.<sup>84</sup> Hij nam verschillende snijders en verloders van glas in dienst om samen aan het snijden, schilderen en branden van het Beursraam te werken.<sup>85</sup> Hij gebruikte hiervoor waarschijnlijk glas dat hij in Londen had gekocht bij Powell & Sons, een vooruitstrevende glasmaker met een internationale reputatie.<sup>86</sup>

Of Derkinderen in Engeland ook onder de indruk was geraakt van de uiteindelijke resultaten van de nieuwe glaskunst die hij daar in kerken en kathedralen heeft bekeken, blijft voorsnog moeilijk te zeggen. In een brief aan Diepenbrock schreef hij na afloop van zijn reis: 'De verlangens der Romantici (nu in den besten zin) om de oude en groote kerkelijke kunst weer te heffen tot nieuw leven is zoo schoon geweest. Maar er moet nog heel wat gebeuren, willen de werken beantwoorden aan hun vrome illusies!'<sup>87</sup> In deze uitspraak schemert door dat hij het streven van de negentiende-eeuwse Engelse kunstenaars nobel achtte, maar de uitwerking daarvan niet ten volle kon waarderen. Meer dan de prerafaëlitische toegepaste kunst waren 'de wonderen der oude kunst' en de 'schatten' aan glaswerk in de Engelse kerken, overblijfselen dus van de middeleeuwse cultuur, hem bijgebleven. De elementen die zo kenmerkend waren voor de ramen van Morris & Co., zoals de rijke beschilderingen, de drukke patronen op gewaden en achtergronden en het gebruik van kleine en vrij ronde stukken glas die horizontaal werden opgebouwd, zijn niet in het glaswerk van Derkinderen terug te zien. Wel gebruikte Derkinderen net als Morris en zijn kring subtiele glaskleuren voor het Beursraam en koos hij voor veel wit glas. In dit opzicht contrasteren zowel het raam van Derkinderen als de ramen van Morris & Co. met de felle primaire kleuren van de neogotische glas-in-loodramen die midden negentiende eeuw vervaardigd werden.<sup>88</sup>

#### *4.3 De Geïllustreerde Bijbel – een vervolg*

Het lijkt erop dat Derkinderen, nadat hij niet tot ontwerper van de Geïllustreerde Bijbel verkozen was, niets meer met deze uitgave te maken had. Toch is er één project waarmee hij zich jaren later alsnog aan het initiatief verbond. Nadat hij in 1902 met Crane kennis had gemaakt, heeft hij kennelijk ook diens decoratieve ontwerpen voor de Geïllustreerde Bijbel leren kennen. De illustratie die Crane maakte voor het omslag van de Geïllustreerde Bijbel heeft namelijk als uitgangspunt gediend voor een van Derkinderens muurschilderingen. In mei 1904 heeft hij in de neogotische Sint Nicolaaskerk in Jutphaas (nu ingelijfd bij

<sup>83</sup> Zie Harrison 1980, p. 65.

<sup>84</sup> Hammacher 1932, p. 69; Spaanstra-Polak 2004, p. 211. In 1893 had hij ook al met de uitvoering van het Utrechtse glasraam geholpen in het glasschilderatelier van de gebroeders Sodenkamp te Jutphaas. In 'De Zonnebloem' maakte Derkinderen in 1903 en 1904 naast het Beursraam slechts enkele kleine raampjes en in 1906 hief hij het atelier weer op. Zie Hammacher 1932, p. 121.

<sup>85</sup> Zie Hammacher 1932, p. 87.

<sup>86</sup> Over Powell zie Evans e.a. 1995.

<sup>87</sup> Zie Diepenbrock 1974, p. 6.

<sup>88</sup> Zie Harrison 1980, p. 40-41.

Nieuwegein)<sup>89</sup> geëxperimenteerd met verftechnieken ter voorbereiding op de realisatie van muurschilderingen in de Beurs van Berlage (die uiteindelijk niet zijn uitgevoerd). In de doopkapel van deze kerk schilderde hij in vijf dagen tijd een voorstelling van de zondeval, die is afgeleid van Cranes omslagillustratie (afbeelding 53, 54).<sup>90</sup> Deze muurschildering is het enige kunstwerk van Derkinderen dat wat betreft de voorstelling expliciet interfereert met, en zelfs letterlijk gekopieerd is naar een prerafaëlitisch voorbeeld.

In overeenstemming met de illustratie van Crane tekende Derkinderen Adam rechts en Eva links van de boom der kennis van goed en kwaad en tekende hij hun lichamen in exact dezelfde houdingen als Crane. Eva geeft Adam de appel, en de slang kijkt listig toe.<sup>91</sup> De haardossen zijn prerafaëlitisch te noemen en net als Crane maakte Derkinderen gebruik van decoratief gebladerte. Het feit dat Derkinderen Cranes voorstelling imiteerde en geen eigen voorstelling bedacht die paste bij de kerk als geheel, duidt erop dat hij deze schildering eerder zag als een experiment met frescotechnieken dan als een volwaardig eigen kunstwerk ter vervolmaking van het monumentale bouwwerk.

De verschillen tussen Cranes tekening en Derkinderens muurschildering zijn te verklaren doordat het genre van de muurschilderkunst andere formele eisen stelde dan de boekversiering. Bij het boek dat Crane illustreerde, paste een omslag dat geheel gevuld is met decoraties. Zo gebruikte Crane de gestileerde planten en het gebladerte in de hof van Eden, en ook de kronkeling van de slang louter als decoratie en bladvulling. Derkinderen had niet met papier maar met een kerkmuur te maken en wilde de karakteristieken van die muur duidelijk uit laten komen. Bij hem kronkelt de slang dan ook niet achter Adam en Eva langs, maar kringelt regelmatig rond de boom. Veel muur blijft bij hem open. Ook is het decoratieve gebladerte van Crane bij Derkinderen vervangen door vier verschillende planten, waardoor meer het idee van een tuin van Eden ontstaat. Een ander verschil tussen Derkinderens muurschildering en Cranes illustratie is dat Derkinderen sommige aspecten meer gedetailleerd uitwerkte, zoals de gezichten van Adam en Eva. Bij Crane zijn al deze elementen gestileerd en tot abstracte decoratie gereduceerd. Bovendien bracht Derkinderen sobere, lichte kleuren aan in zijn schildering, die aansluiten bij de kenmerken van de muur en deze nadrukkelijker doen uitkomen. Hoewel Derkinderen de voorstelling dus letterlijk aan Crane ontleende, heeft hij de uitvoering van de tekening aangepast aan de eisen van het materiaal en de bestemming.

## 5. Conclusie

Derkinderen was actief in een netwerk van kunstenaars waarin het prerafaëlisme in de jaren negentig geïntegreerd was geraakt. Ook al ging zijn interesse niet in de eerste plaats naar de Engelse kunstvernieuwingen uit – zijn eerste leermeester was vooral Duits georiënteerd en zijn eerste lange reis voerde hem langs de oude Italiaanse en de nieuwste Franse kunst – hij

<sup>89</sup> Zie voor een beschrijving van deze kerk als bouwwerk Schaepman 1906. Derkinderens muurschildering in deze kerk wordt kort genoemd door Hammacher 1932, p. 82.

<sup>90</sup> Cranes illustratie werd ook afgedrukt in de *Hollandsche Revue* 1901, p. 615 en in *De Amsterdammer* van 19 juli 1903, p. 7.

<sup>91</sup> Of Derkinderen ook verantwoordelijk is geweest voor de beeltenis van God in de top van de boom (die bij Crane ontbreekt) is niet met zekerheid te zeggen.

kwam er vanzelf mee in aanraking via kunstvrienden die zich actief bezighielden met de verspreiding van de kennis over die Engelse kunst. Zo zijn de Nederlandse tentoonstellingen met Engelse boekuitgaven en prentkunst, en Veths vertaling van *The Claims of Decorative Art* niet ongemerkt aan Derkinderen voorbijgegaan. Uit verschillende uitspraken van Derkinderen in brieven en publicaties valt af te leiden dat hij na 1892 bewondering kreeg voor de prerafaëlitische kunstenaars en Engelse decoratieve kunstvernieuwingen, en dat met name Jan Veth hem daarin de weg heeft gewezen. Mede omdat het prerafaëlisme in Derkinderens meest productieve periode onder zijn kunstvrienden (en in heel Nederland) aan de orde van de dag was, kon het niet anders of ook zijn werk en denken werd er in verschillende opzichten mede door bepaald.

Deze vrienden, en ook andere kunstcritici, brachten het werk van Derkinderen in geschriften steeds met de prerafaëlitische kunstenaars in verband. De terugkeer tot middeleeuwse bronnen en tot een spirituele inspiratie voor kunst wordt door hen meermalen genoemd als datgene wat Derkinderen met de Engelse, maar ook met de Franse en Duitse gemeenschapskunstenaars verbindt. Door de grote overeenkomst in streven tussen Derkinderen en internationale gemeenschapskunstenaars, en door de explicitering van die overeenkomsten door de critici, kreeg zijn kunst meteen een internationale allure en kreeg hij zelf de reputatie in Nederland een koploper te zijn. Ook in Derkinderens eigen brieven en aantekeningen functioneert het prerafaëlisme binnen een web van internationale grootheden die voor gemeenschapskunst hebben gepleit. Het werk van de internationale ‘schutsheiligen’ van de moderne monumentale kunst – Morris, Wagner, Viollet-le-Duc – rechtvaardigden de richting waarin Derkinderen zich met zijn eigen kunst bewoog.

Er kan een aantal overeenkomsten wordenesignaleerd tussen de kunstopvattingen en idealen van Derkinderen en de gedachten over kunst en maatschappij die aan het einde van de negentiende eeuw leefden onder Engelse kunstenaars. Het zich toeleggen op ‘dienende kunsten’ die een monumentaal kunstwerk completeren kenmerkt zowel Derkinderens werk als dat van de Arts and Crafts-kunstenaars. Ook zetten zij zich allen in voor een herstel van het gildewezen, het schone ambacht en de band tussen ontwerp en uitvoering. Zowel Derkinderen als de prerafaëlieten namen hierbij de middeleeuwse traditie tot voorbeeld. Dat kunst bovendien een geestelijke basis moest hebben en abstracte ideeën diende uit te drukken, was een overtuiging die Derkinderen naar eigen zeggen met Morris en Crane deelde.

In 1902 maakte Derkinderen een reis naar Engeland met het doel om kennis van de nieuwste monumentale kunst op te doen. Hij ontmoette daar Walter Crane en bezocht allerlei kerken en gebouwen waarin monumentale prerafaëlitische kunst te bezichtigen was. Bij terugkomst in Nederland begon hij met de uitvoering van het glasraam voor de Beurs van Berlage. Hij gebruikte daarvoor glas dat hij in Engeland had gekocht en net als de Arts and Crafts-kunstenaars vervaardigde hij dit raam zelf in zijn eigen atelier. De sobere glaskleuren en het gebruik van veel wit glas in het Beursraam corresponderen met de moderne ramen die hij in Engeland heeft bekeken. Het feit dat hij uitgerekend naar Engeland reisde om zich voor te bereiden op de technische uitvoering van dit project, wijst erop dat hij dit land inmiddels was gaan zien als een voortrekker op dit gebied.

In 1904 heeft Derkinderen een muurschildering gemaakt voor de Nicolaaskerk in Jutphaas waarvan de voorstelling direct is ontleend aan een illustratie van Crane voor het omslag van de Geïllustreerde Bijbel. Dit project illustreert Derkinderens directere kennis van

het prerafaëlisme na 1902 en de interferentie die deze tot gevolg had. Ook laat het voorbeeld van deze muurschildering duidelijk zien op welke manier Derkinderens kunst verschilde van zijn prerafaëlistische voorbeelden. Want hoewel de voorstelling, thematiek en symboliek van zijn werken in enkele gevallen overeenkomen met prerafaëlistische kunstwerken, verschilde de stijl en uitwerking van deze voorstellingen vaak in allerlei opzichten van de Engelse. Derkinderens muurschilderingen, die de kenmerken van de muur dienden te versterken en uit te dragen, en ook zijn boekontwerpen, zijn soberder, abstracter en gestileerder dan de prerafaëlistische equivalenten. Hij maakte er geen kleurenfeest van, verbeeldde geen verhaal, maar reduceerde de voorstelling vaak tot een tweedimensionaal spel met lijnen en symbolen om een abstract idee te verbeelden.

## 9. Een veelzijdig zoeker

### Jan Toorop

Jan Toorop (1858-1928) stond met alle vier de hiervoor behandelde recipiënten in contact. Met Derkinderen studeerde hij vanaf 1880 aan de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam en samen maakten zij in 1882 de overstap naar de Koninklijke Academie van Schoone Kunsten te Brussel. De kennismaking met Van Eeden in 1892 leidde tot wederzijdse loftuitingen en tot twee kunstprojecten naar aanleiding van Van Eedens toneelstukken.<sup>1</sup> De vriendschap met Boutens, die aan het begin van de twintigste eeuw tot bloei kwam,<sup>2</sup> resulteerde in gedichten die Boutens voor Toorop, en portretten en boekversieringen die Toorop voor Boutens maakte. Ook Toorop en Koster maakten werk voor elkaar: Koster nam in zijn bundel *Tonen en Tinten* (1901) een gedicht 'aan Toorop' op, en uit dat jaar stamt ook een door Toorop getekend portret van Koster.<sup>3</sup>

Van de vijf hier behandelde literatoren en kunstenaars was Toorop degene met de nauwste banden met Engeland. Bovendien was hij de grootste eclecticus. Uit het Engelse culturele aanbod koos hij een veelheid van elementen die in zijn eigen repertoire geïntegreerd raakten en daar verbindingen aangingen met elementen uit andere culturen en tijden. Rossetti en Morris krijgen in Toorops receptie van het prerafaëlitisme de grootste nadruk. Die receptie speelde vooral in het laatste decennium van de negentiende eeuw een rol in de vorming van Toorops werk en in zijn gedachtevorming omtrent kunst. Deze valt zodoende vrijwel samen met Toorops symbolistische periode.

In de aantekeningen die Toorop in 1896 maakte voor enkele lezingen,<sup>4</sup> noemde hij The Pre-Raphaelite Brotherhood een 'spiritueele gemeenschap'. Hij legde daarmee de nadruk op de geestelijke erfenis die deze kunstenaars hadden nagelaten: meer hun ideeën en hun streven dan hun schilderkunstige praktijk waren voor hem inspirerend. Rossetti noemde hij in zijn aantekeningen de 'inspirateur-dichter-schilder' van de broederschap en de 'spiritueele bron' van deze kunststroming. De praktischer ingestelde en maatschappelijk betrokken William Morris beschouwde hij, in tegenstelling tot de geestelijke kracht van Rossetti, als de 'grote man van actie' die de prerafaëlitische kring had voortgebracht. Morris is Toorop vooral dienstbaar geweest in de ontwikkeling van gedachten over en praktische toepassingen van de relatie tussen kunst en maatschappij. Rossetti's werk sloot aan bij zijn hang naar het mystieke, een ander kernpunt in Toorops werk en denken. Het mediëvalisme, een aspect van de prerafaëlitische kunst dat Toorop ook aansprak, is met beide aandachtsgebieden verweven.

<sup>1</sup> Toorop maakte een paar schetsen bij *De Broeders* (1894) en een reliëf naar *Lioba* (1897) voor een gedecoreerd kastje. Zie hierover Kemperink 1988, p. 204, noot 67; Zilcken 1898, p. 125 en de brieven van Toorop aan Van Eeden, UBA, XXIV C 80. Over de relatie tussen Toorop en Van Eeden o.a. Hefting 1989, p. 63-66 en Van der Coelen & Lieverloo 2003, p. 134-135.

<sup>2</sup> Het eerste contact tussen Toorop en Boutens kan niet precies gedateerd worden, maar zeker is dat ze elkaar vanaf 1903 regelmatig zagen in Domburg. Zie Goud 2003, p. 116-117.

<sup>3</sup> Dat Toorop en Koster bevriend waren, blijkt ook uit brieven. Zie bijvoorbeeld de brief van Koster aan Toorop, 25 november 1897. KB, TC C 156. En een brief van Toorop aan Johan Drabbe, 14 juli 1898. Toorop-archief, KB, 135 F 19 (I). Toorops portret van Koster wordt bewaard in het Koster-archief, NLMD.

<sup>4</sup> Deze maken deel uit van de 'Verzameling losse aantekeningen en beschouwingen over kunst, godsdienst enz' in het Toorop-archief, KB, TC C 170. Beide documenten dateren van 1896 en zijn aantekeningen voor lezingen.

## 1. Cultuurhistorische achtergrond

Vanaf het moment dat Toorop op veertienjarige leeftijd van Java, zijn geboorte-eiland, naar Nederland verhuisde om eerst voor ambtenaar te gaan leren en zich later als kunstenaar te bekwamen, is hij weinig honkvast geweest.<sup>5</sup> Zijn vrije, bijna zwervende levensstijl, die hem nu eens in Brussel, dan weer in Londen, in Oxford, in Katwijk of in Nijmegen deed belanden, leverde hem vele contacten op met kunstenaars en kunststromingen, en deed hem kennismaken met een grote diversiteit aan culturele input. Jan Veth karakteriseerde Toorop treffend als

een rusteloos modern schilder, reikhalzend naar nieuwe kunst, een zoeker die, en met groote handigheid, allerlei procédés zich eigen maakt, die met opmerkelijke vlugheid van begrip aan nieuwe leeringen zich een tijdlang overgeeft, en terwijl in primitieve en vreemde kunsten opduikt wat van zijn gading is, om zoo, door veel reflectie, te geraken tot een prikkelende, gedurfde, evocatieve jonge kunst.<sup>6</sup>

Toorops ontwikkeling liep grotendeels parallel met de ontwikkelingen die het Brusselse kunstenaarsgezelschap Les XX – waarvan Toorop vanaf 1884 tot de opheffing in 1893 lid was – als geheel doormaakte, alleen ontwikkelde Toorop naarmate de negentiende eeuw op haar eind liep meer en meer een unieke symbolistische stijl.<sup>7</sup>

De Engelse kunstcriticus Walter Shaw Sparrow heeft op ironische wijze beschreven hoe Toorop als beginnend artiest onder de invloed van Engelse en Franse voorbeelden kwam, tot hij uiteindelijk zijn eigen stijl vond:

[...] as he [Toorop] fell under the fatal inspiration of Turner, who is one of the rare great masters whom students should never imitate at all, his visit to our capital [London] had serious disadvantages. The harm, however, was soon mitigated by the enslaving omnipresence of the genius of the French school, and this influence in its turn, which has given us so much that is not quite bad and so little that is really good in contemporary English art, was to be quickly counteracted by copying the spotted work of Seurat, an artist whom we may regard as a sort of god-parent of some of the impressionists. Thus Herr Toorop has fallen into nearly all the traps which beset the difficult path of the modern art student [...]<sup>8</sup>

Inderdaad had Toorop bewondering voor Turner: hij zag hem als de grote voorganger van de moderne schilderkunst, die ‘den stoot had gegeven aan de schilders om met een vorig conventionalisme te breken, en zoo het mooie, gevoelige “impressionisme” van de modernen te doen ontstaan’.<sup>9</sup> Aan het begin van zijn carrière haakte Toorop bij dit impressionisme aan, dat rond 1880 aan populariteit won. Het ondergaan van de natuur en de werkelijkheid en het weergeven van die natuurimpressie was daarbij het belangrijkste doel.

<sup>5</sup> Voor een goede biografische schets van Toorop zie Van der Coelen & Van Lieverloo 2003, p. 9-20.

<sup>6</sup> Veth 1891b, p. 475.

<sup>7</sup> Zie over de ontwikkelingen bij Les XX Tibbe 1981.

<sup>8</sup> Shaw Sparrow 1893, p. 247. Dit artikel is waarschijnlijk op verzoek van Toorop geschreven. Zie Van Wezel 2006, p. 38.

<sup>9</sup> Zilcken 1898, p. 116.

Vanaf ongeveer 1888 is dan, zoals Shaw Sparrow beschrijft, ook de doorwerking te bespeuren van de kennismaking met het Franse neo-impressionisme van Georges Seurat en Paul Signac, waarvan Toorop respectievelijk bij Les XX en in Parijs werk had gezien. Dit neo-impressionisme was een richting waaraan een strak omlijnde theorie en techniek ten grondslag lagen, grotendeels ontwikkeld door Seurat, die zich op zijn beurt baseerde op de kleurentheorie van de scheikundige Michel Eugène Chevreul.<sup>10</sup> De neo-impressionistische schildertechniek kenmerkt zich door het gebruik van ongemengde kleuren die, doordat ze door middel van stippeltechniek (ook wel divisionisme of pointilisme genoemd) op het doek zijn aangebracht, in het oog van de beschouwer tot een geheel samenvloeien. Toch was voor Toorop ook in de toepassing van deze doordachte stijl – die hij overigens minder strikt hanteerde dan zijn Franse voorgangers; eerder associatief en decoratief dan wetenschappelijk<sup>11</sup> – het doel gelegen in het uiten van het eigen gevoel. Hij schrijft: ‘De meesten durven zoo niet te werken omdat ze vreezen hun gevoel daarin niet te kunnen uiten, en het is een geduldswerk voor deze nerveuze tijd. Het vraagt verbazend veel oefening voor dat men zijn gevoel daarin zuiver kan uitstorten.’<sup>12</sup>

Rond 1889 begonnen elementen van het symbolisme, zoals die zich bijvoorbeeld al voorzichtig manifesteerden in het werk van Khnopff,<sup>13</sup> langzaam door te sijpelen in Toorops werk. De tekening *Orgel* (ook getiteld *Orgelklanken*) (1889) wordt algemeen gezien als een eerste manifestatie van het symbolisme bij Toorop, dat in de jaren 1891-1897 tot volle bloei kwam. Toorop wilde met zijn kunst niet alleen vanuit esthetisch oogpunt de beschouwer raken, maar net als Boutens en Derkinderen wilde hij daarmee tevens een hogere gedachte uitdragen.<sup>14</sup> ‘Het schoone tasten naar het ondoorgroendelijke’<sup>15</sup> werd voor Toorop het belangrijkste doel van kunst, en hoewel ook de techniek van het neo-impressionisme hem daarbij dienstbaar bleef, ontwikkelde hij daarnaast een individueel symbolisme om dit doel te kunnen bereiken. De symbolistische stijl van Toorop kenmerkt zich door het expressief gebruik van kleuren en vooral lijnen. Daarbij combineerde en stileerde hij elementen uit de werkelijkheid op zo’n manier dat ze bepaalde abstracte begrippen en/of het hogere symboliseerden. Het is in deze symbolistische werken dat Toorops receptie van het prerafaëlitisme zich het duidelijkst manifesteert.

Toorops symbolistische kunst werd door sommigen verafschuwd, door anderen bewonderd, en door weinigen begrepen. Tot de bewonderaars behoorden bijvoorbeeld Frederik van Eeden, die *Rôdeurs* (1889-1892) van Toorop kocht, en Boutens, die de eigenaar werd van het schilderij *De jonge generatie* (1892). Ook de critici, die hem vanaf begin jaren negentig op de voet volgden, schreven regelmatig met bewondering over Toorops symbolistische werken.<sup>16</sup> Toch moesten zij vaak bij de kunstenaar zelf te rade gaan om tot een interpretatie van diens werk te kunnen komen. Toorop heeft op verzoek dan ook herhaaldelijk

<sup>10</sup> Toorop refereert ook aan Chevreul als hij in de aantekeningen voor zijn Groningse lezing in 1896 de kleurentheorie van de neo-impressionisten tracht uit te leggen. KB, TC C 170 a,b 171.

<sup>11</sup> Zie over het neo-impressionisme bij Toorop ook Reynaerts 2009.

<sup>12</sup> Aantekeningen voor een lezing in Groningen, 1896, KB, TC C 170 a,b 171.

<sup>13</sup> Volgens Tibbe 1981, p. 124 zijn al in 1885 sporen van een abstracte, symbolistische werkwijze te vinden in het werk van Khnopff.

<sup>14</sup> Van der Coelen & Van Lieverloo 2003, p. 14.

<sup>15</sup> Hij schrijft dit met betrekking tot *Het lied van Schijn en Wezen* van Van Eeden in de aantekeningen voor een lezing uit 1896, KB, TC C 170 a,b.

<sup>16</sup> Over de contemporaine ontvangst van Toorops werk in Nederland, zie Van Wezel 2006.

uitleg gegeven over zijn werken, maar zijn in hoge mate lyrisch-impressionistische beschouwingen geven slechts een richting en verklaren het beeld nooit helemaal. De complexiteit van zijn symbolistische werk deed echter niet af aan zijn internationale succes, dat in zijn symbolistische periode steeds groter werd, mede door de vele exposities van zijn werk in Engeland, Duitsland, Oostenrijk en Polen.<sup>17</sup>

In de laatste jaren van de negentiende eeuw ging Toorop zich ook bezighouden met toegepaste kunst. Hij ontwierp, al dan niet in opdracht, affiches, boekomslagen, glas-inloodramen en wanddecoraties zoals de tegeltafels voor de Beurs van Berlage. De tendens in de richting van een monumentale gemeenschapskunst, een dienende kunst waarin alle kunstvormen samenkomen en die in de behoeftes van de maatschappij voorziet, is zowel in zijn werk uit de periode rond 1900 als in zijn schriftelijke uitspraken over kunst duidelijk herkenbaar. Toorops sociaal engagement spreekt overigens ook al uit zijn vroegste schilderijen, die uitdrukking geven aan zijn aanraking met en betrokkenheid bij de armsten in de samenleving.

In de periode na 1905, toen Toorop zich bekeerde tot het katholicisme, kreeg zijn hang naar mystiek, die ook in het symbolistische werk tot uiting komt, meer en meer in religieuze werken gestalte. Het maken van portretten en religieuze illustraties werd zijn voornaamste bezigheid. Niettemin bleven ook de stijlen waarop hij zich in eerdere jaren had toegelegd, doorwerken in later werk. Zo is hij bijvoorbeeld in 1897, nadat hij vijf jaar niet meer geschilderd had, weer neo-impressionistisch werk gaan maken. Symbolistische werken heeft hij na 1900 echter nauwelijks meer gemaakt.<sup>18</sup>

## 2. Receptiekanalen

### 2.1 Brussel, Londen, Oxford

Voor Toorops kennismaking met internationale contemporaine kunst en voor de uitbreiding van zijn netwerk op internationaal niveau is zijn komst naar Brussel in 1882 van grote betekenis geweest, en in het bijzonder zijn lidmaatschap van Les XX. Ten eerste begaf hij zich daar in kringen van geestverwante schilders en schrijvers die allen een grote nieuwsgierigheid hadden naar de kunstvernieuwingen in Engeland – ik noem met name Olivier-Georges Destrée, Octave Maus, Fernand Khnopff en Emile Verhaeren. Samen met Verhaeren en Destrée maakte Toorop in 1884 voor het eerst de oversteek naar het Verenigd Koninkrijk. Ten tweede kwam hij via Les XX in de gelegenheid directe contacten te leggen met Engelse kunstenaars zoals Whistler en Beardsley, die op tentoonstellingen van Les XX exposeerden. Ook kon hij in Brussel prerafaëlitische werken bewonderen. Zo was in 1891 een groot aantal aquarellen en prentenboeken van Crane bij Les XX te zien.<sup>19</sup> Op de tentoonstelling van La Libre Esthétique van 1894 exposeerden onder anderen Beardsley,

<sup>17</sup> Zie over Toorops receptie in het buitenland Bisanz-Prakken e.a. 2006.

<sup>18</sup> Van Wezel 2006, p. 52 noemt de tekening *I sit and look out* (1900) als een van Toorops laatste symbolistische werken.

<sup>19</sup> Zie Laughton 1967, p. 378. Volgens Van Faassen 1993, p. 138 heeft Toorop eind 1889 al kennisgemaakt met het werk van Crane. Het is mij onduidelijk op welke bron hij dit gegeven baseert, maar het is wel goed mogelijk, aangezien Toorop voor 1889 al diverse malen in Engeland was geweest.



Selwyn Image, Watts en Morris, en stelde Toorop zelf ook werk tentoon.<sup>20</sup> Daarnaast werd in Belgische kunsttijdschriften zoals *L'Art Moderne* en *La Jeune Belgique* veelvuldig over Engelse kunst geschreven – tijdschriften waar Toorop in Brussel zeker mee in aanraking zal zijn gekomen. Het was ook in Brussel dat Toorop in 1884 Annie Hall ontmoette, een Engelse wier familie in Kenley (Surrey) woonde, iets ten zuiden van Londen. Toorop trouwde haar in 1886.

Toorop heeft frequent en soms voor lange tijd bezoeken gebracht aan Engeland: om de familie van zijn vrouw te zien, om te werken, musea te bezoeken – zoals bij veel Nederlanders genoot de National Gallery ook bij Toorop populariteit vanwege het grote aanbod ‘oude Italianen’<sup>21</sup> –, inspiratie te putten uit het Engelse stadsleven en de Engelse natuur, en ook om van de Engelse levensstijl te genieten. Volgens Toorop was ‘het echt Engelsche leven ook onder het volk veel meer opgewekt en meer enthousiasme & leven dan in ons Hollandje’.<sup>22</sup> Toorop bewonderde het Engelse volk bovendien vanwege de esthetisering van de leefomgeving, van de inrichting van hun woonhuizen tot hun lichaamsverzorging toe.<sup>23</sup> Tegelijkertijd kreeg hij in Londen naar eigen zeggen ‘de eerste chock [sic] van de sociale toestanden’.<sup>24</sup> Dit inspireerde hem tot het maken van maatschappelijk geëngageerde werken. Walter Shaw Sparrow schreef in 1893 over Toorops relatie met Londen: ‘Even the furious life of London, which has upon most foreigners an effect very similar to that of absinthe drinking, moved him to feel with reverie – ’.<sup>25</sup> Daarnaast was Londen, evenals Brussel, voor Toorop de uitgesproken plek om geestverwante kunstenaars te ontmoeten en zich te laten inspireren door de Engelse kunstvernieuwingen.

In 1885 verbleef Toorop voor langere tijd in Londen en ook in 1886 kwam hij er geregeld.<sup>26</sup> In deze jaren ontstond een aantal werken naar aanleiding van Londense taferelen, zoals *Straatorkest in Londen* en *Bloemenmarkt in Londen*, waarmee Toorop exposeerde op de tentoonstelling van Les XX in 1886. Samen met Octave Maus ontmoette Toorop in oktober 1885 James McNeill Whistler,<sup>27</sup> wiens ‘wit atelier’ in Chelsea in die periode regelmatig door Toorop werd bezocht.<sup>28</sup> Toorop had veel bewondering voor Whistler omdat deze schilder volgens hem ‘de weg [had] gevonden van de realiteit naar expressie en mooie peinture’.<sup>29</sup> Wanneer Annie in een brief haar scepsis over Whistler uit omdat ‘le critique dans le journal

<sup>20</sup> De catalogus van deze tentoonstelling wordt bewaard in het Toorop-archief, KB, TC A 71.

<sup>21</sup> Aantekeningen voor een lezing in Groningen 1896. KB, TC C 170 a,b, blad nummer 11.

<sup>22</sup> Ongedateerde brief van Toorop aan Marie Jeannette de Lange, waarschijnlijk van begin juli 1899 [op de brief genoteerd door een onbekende hand]. Privé-archief van de familie Stuyling de Lange. Met dank aan Jenny Reynaerts voor de transcripties.

<sup>23</sup> In zijn aantekeningen voor een lezing in Groningen van 1896, KB, TC C 170 a,b 171, fol. 5 schrijft hij: ‘Ik geloof dat de Engelschen over het algemeen wat de inrichting hunner woonhuizen betreft aesthetischer zijn dan wij, het is niet onnatuurlijk, want de meesten tot de eenvoudigsten en geringsten dragen iedere morgen een frissche bloem in hun knoopsgat en dit is sedert eeuwen de gewoonte.’

<sup>24</sup> Toorop 2009, p. 83.

<sup>25</sup> Shaw Sparrow 1893, p. 247.

<sup>26</sup> Het is niet duidelijk op welk moment in 1885 Toorop precies in Engeland ging wonen. Van Wezel 2006 schrijft op p. 15 eerst dat Toorop ‘omstreeks mei’ 1885 met Annie Hall naar Engeland vertrok en even verder op de pagina dat hij er ‘vanaf half juni tot half november’ verbleef.

<sup>27</sup> Volgens een brief van Octave Maus aan Eugène Boch van Brussel 27 oktober 1885. Via Mertens 1969 p. 164.

<sup>28</sup> Zilcken 1898, p. 116 en Toorop 2009, p. 86.

<sup>29</sup> Toorop 2009, p. 84.

dit qu'ils [Whistlers schilderijen] sont très mals', verdedigt Toorop Whistler door de eenvoud en kalmte die uit diens portretten spreekt te prijzen.<sup>30</sup>

Via Alma-Tadema, die Toorop meteen bij zijn komst naar Engeland voor een diner bij hem thuis had uitgenodigd, kwam hij in oktober 1885 ook in contact met Sir Frederic Leighton, de toenmalige president van de Royal Academy.<sup>31</sup> Leighton schijnt niet erg onder de indruk te zijn geweest van Toorops werk, net zo min als Toorop dat was van Leightons kunstopvattingen,<sup>32</sup> maar hij zou Toorop wel met Burne-Jones in contact hebben gebracht, van wiens schilderijen Toorop naar eigen zeggen eerder al onder de indruk was geraakt.<sup>33</sup> Toegepaste kunst van Burne-Jones leerde Toorop in diezelfde tijd kennen in een kerk in Londen, mogelijk de Marybone Chapel (nu St Peter's Church) aan Vere Street, waar Toorop toen geregeld kwam. Twee ramen in deze kerk zijn ontworpen door Burne-Jones. In combinatie met de Bach-muziek die daar 's avonds werd uitgevoerd, inspireerde deze omgeving Toorop tot het ontwerp voor *Orgel* (1889) (afbeelding 55).<sup>34</sup>

In verschillende studies wordt vermeld dat Toorop in Engeland ook Morris heeft ontmoet.<sup>35</sup> Er is bij mijn weten echter geen primaire bron die dit bevestigt. Destrée heeft Toorop in een brief wel aangeraden Merton Abbey Mills, de werkplaatsen van Morris & Co., te bezoeken.<sup>36</sup> Omdat Toorop zelf heeft gezegd dat hij ooit kennisgemaakt heeft met de dochter van Morris, May, en dat hij haar 'groote ateliers' heeft gezien, is het aannemelijk dat hij inderdaad in Merton Abbey is geweest. May Morris had daar vanaf 1885 de leiding over de afdeling borduurwerk.<sup>37</sup> Over een eventuele ontmoeting met William Morris is echter niets bekend. Ook blijft onduidelijk of Toorop in Engeland de andere kennissen van Destrée heeft ontmoet bij wie deze hem met genoeg wilde introduceren: de kunstenaar Selwyn Image, de dichter John Gray<sup>38</sup> en John Henry Dearle, een belangrijk ontwerper en manager bij Morris & Co.<sup>39</sup> Aubrey Beardsley zou hij volgens zijn herinneringen in 1886 hebben ontmoet.<sup>40</sup> Dit lijkt mij echter onwaarschijnlijk, aangezien Beardsley in dat jaar pas veertien werd en toen als tekenaar nog geen bekendheid genoot. Mogelijk heeft Toorop hem wel ontmoet in 1894, toen beiden in Brussel exposeerden bij La Libre Esthétique, of in 1896, toen Beardsley in Brussel was.<sup>41</sup> Verder kunnen aan dit rijtje Engelse kunstvrienden nog Ricketts en William

<sup>30</sup> Zie de brief van Annie aan Toorop van 2 december 1885 en Toorops brief aan Annie van 7 februari 1886, KB, TC C 80.

<sup>31</sup> Alma-Tadema schreef een introductiekaartje voor Toorop met de tekst: 'to introduce my friend Mr J. T. Toorop a young artist of much talent to sir Frederic Leighton'. Deze tekst is door Toorop geciteerd in een ongedateerde brief aan zijn vrouw Annie, KB, TC C 80.

<sup>32</sup> Brief van Toorop aan Annie, 31 oktober 1885, KB, TC C 80.

<sup>33</sup> Zie Toorop 2009, p. 83.

<sup>34</sup> Zie Zilcken 1898, p. 117, Spaanstra-Polak 2004, p. 89 en Laanstra & Veldink 2008, p. 101. *Orgel* is voltooid in 1889, maar volgens Spaanstra-Polak al drie jaar eerder bedacht.

<sup>35</sup> Zie Hefting 1989, p. 11; Wilton & Upstone (ed.) 1997, p. 244; Zaal 2010, p. 36 en Knipping 1946, p. 12, die schrijft dat Toorops sociale belangstelling hem 'in William Morris' artiestenkolonie' bracht. De website [www.jan-toorop.com](http://www.jan-toorop.com) vermeldt dat Toorop William Morris in 1889 leerde kennen.

<sup>36</sup> In een ongedateerde brief, vermoedelijk geschreven in 1885. KB, TC C 107.

<sup>37</sup> Zie Toorop 2009, p. 91. Deze herinneringen vermelden ook dat Toorop een borduurwerk met slangen van May Morris in zijn bezit had.

<sup>38</sup> Van Deyssel 1962, p. 427 en Prick 2003, p. 429 vermelden dat Van Deyssel in 1894 een bezoek heeft gebracht aan John Gray. Prick vermeldt dat Alexander Texeira de Mattos hem op dit bezoek vergezelde, en Toorop niet.

<sup>39</sup> Zie een ongedateerde brief van Destrée aan Toorop, KB, TC C 107.

<sup>40</sup> Toorop 2009, p. 86.

<sup>41</sup> Voor het feit dat Beardsley in 1896 in Brussel was, zie C. Veth 1909, p. 13.

Rothenstein worden toegevoegd, die beiden betrokken waren bij het kunsttijdschrift *The Pageant*.<sup>42</sup> Op 27 september 1894 heeft Toorop met Van Deyssel een bezoek gebracht aan Ricketts en Shannon<sup>43</sup> en even is er sprake van geweest dat Toorop met Ricketts de redactie over een 'internationale Dial' zou gaan voeren (zie hoofdstuk 4). Dit plan is echter niet uitgevoerd.

Het best gedocumenteerde bezoek van Toorop aan Engeland is zijn verblijf in Oxford in de zomer van 1899. In brieven aan onder andere Marius en Marie Jeannette de Lange (later Bouman-de Lange), een vriendin met artistieke interesses, heeft Toorop verslag gedaan van zijn belevenissen in de stad waar Rossetti, Morris en Burne-Jones elkaar in 1857 vonden. Het lijkt zijn verwachting te zijn geweest in Oxford veel prerafaëlitische kunst aan te treffen. Voorafgaand aan zijn reis schreef hij namelijk aan Jeannette de Lange: 'Oxford is verbazend interessant met de vele toegepaste arbeid van Morris, Rossetti en Burne-Jones.'<sup>44</sup> Van de muurschilderingen in de leeszaal van de Oxford Union, het enige project waaraan deze drie kunstenaars gezamenlijk gewerkt hebben (van 1857 tot 1859), kon Toorop echter weinig zien omdat deze in 1899 vanwege een slechte ondergrond nagenoeg verdwenen waren.<sup>45</sup> Van Burne-Jones zag Toorop in Oxford wel de wandkleden en glasramen in Christ Church Cathedral. Toorop beoordeelde deze als 'zeer aantrekkelijk en vol gratie en kleur'.<sup>46</sup> Ook van Morris zag hij werk. In zijn brief aan Marius schrijft hij kennis te hebben gemaakt met een vriend van Morris 'die mij veel mooie dingen van Morris liet zien in zijn eigen bezit'.<sup>47</sup> Maar niet alleen het prerafaëlisme inspireerde hem in Oxford. Hij zag er ook talloze werken van Vlaamse en Italiaanse kunstenaars die hij bewonderde. In brieven noemt hij Botticelli, Philippino Lippi, Michelangelo, Cimabue, Mantegna, Piero della Francesca, Jan van Eyck en Lukas van Leyden, en ook van Hans Holbein en Albrecht Dürer heeft hij in Oxford werken gezien. Verder haalde hij zijn hart op aan alle oude architectuur, bewonderde hij de planten en dieren in de tuinen van de colleges, woonde hij roeiwedstrijden bij en bezocht hij de Bodleian Library, waar hij zowel middeleeuwse verluchte handschriften bekeek,<sup>48</sup> als bladerde in het manuscript van Shelley's *A Defence of Poetry* (1821/1840), dat vol met schetsen staat, en dat Toorop kwalificeerde als 'allemachtig geestig en pittig'.<sup>49</sup>

---

<sup>42</sup> Toorop 2009, p. 91.

<sup>43</sup> Zie over het bezoek van Van Deyssel aan Londen in 1894 Van Deyssel 1962, p. 433-434 en Prick 2003, p. 403-431. Van Deyssel en Toorop ontmoetten daar ook twee kunstenaars uit de vriendenkring van Beardsley: Arthur Symons en Herbert Percy Horne. Zie over het bezoek aan Shannon en Ricketts ook Van Deyssel & Verwey 1981-1986, deel 2, p. 30, noot 59.

<sup>44</sup> Ongedateerde brief van Toorop aan Marie Jeannette de Lange, waarschijnlijk van begin juli 1899. Privé-archief van de familie Stuyling de Lange.

<sup>45</sup> In een brief aan Marius van 9 augustus 1899 schrijft Toorop: 'Morris, Rossetti, Burn Jones [sic] hebben in Oxford veel gewerkt, een fresco, waar zij allen aan gearbeid hebben, doch dit is bijna verdwenen omdat men die verwaarloosd heeft.' Zie Van Wezel 1985, p. 11.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Het is mij onbekend welke vriend dit is geweest.

<sup>48</sup> Brief van Toorop aan G.H. Marius, 9 augustus 1899. Zie Van Wezel 1985, p. 10.

<sup>49</sup> Brief van Toorop aan Marie Jeannette de Lange, 7 augustus 1899. Privé-archief van de familie Stuyling de Lange.

## 2.2 Engelse lectuur

In april 1886 was Toorops kennis van de Engelse taal zo goed, dat Annie de brieven aan haar verloofde in plaats van in het Frans voortaan in het Engels opstelde. Ook voor die tijd las Toorop al boeken in het Engels. Hij herinnerde zich in 1927 dat hij eind 1885 en begin 1886, toen hij in Engeland woonde, een jaar lang met Morris' *Art and Socialism* (1884) in zijn zak liep, en in 'dit hooge werk van den genialen dichter-ornamentist-socialist' veel opdeed.<sup>50</sup> Hij zou kunstenaar Willy Finch al in 1885 hebben voorspeld dat Morris grote invloed op de kunsten zou gaan uitoefenen.<sup>51</sup>

Ook met het dichtwerk van Rossetti maakte Toorop naar eigen zeggen al vroeg kennis, namelijk in Brussel, waar hij met Olivier-Georges Destrée bewondering voor de prerafaëlieten opvatte. Het gedicht 'The Blessed Damozel' stond hem in 1927 nog bij.<sup>52</sup> Uit de correspondentie met Annie blijkt ook dat Toorops interesse in Rossetti's dichtwerk meer was dan een bevestiging. Op 1 januari 1893 verzocht Toorop Annie, die toen met dochter Charley in Kenley verbleef, om voor hem 'Poëzy van Shelley – Wordsworth [...] – Rossetti [sic] en Chaucer' te kopen.<sup>53</sup>

Naast Morris en Rossetti las Toorop ook veel van en over Ruskin.<sup>54</sup> Toorop deelde met Ruskin diens bewondering voor Turner, maar hij mispreekt Ruskin net als andere Nederlanders om zijn kritiek op Rembrandt.<sup>55</sup> Marius stuurde Toorop in 1899 haar boek *John Ruskin. Een inleiding tot zijn werken*, en ook daar heeft hij 'met verbazend veel genot' in gelezen.<sup>56</sup> De mengeling van kunstbeschouwingen en meer maatschappelijke bespiegelingen die het werk van Ruskin kenmerkt, zal Toorop hebben aangesproken. Verder las hij van de Engelsen onder andere Shelley en Thomas Carlyle. Van Shelley leerde hij dat kunst de uitdrukking moet zijn van de verbeelding. Bij Carlyle vond hij het idee dat de bronnen voor een monumentale kunst in de middeleeuwen gelegen waren.<sup>57</sup> Ook moeten de vele Engelse kunsttijdschriften uit die tijd hem bereikt hebben, zoals *Punch*,<sup>58</sup> *The Studio*, *The Yellow Book*, *The Pageant* en *The Dial*. Over *The Dial* werd hij mogelijk door Jan Veth geïnformeerd, die hem in een brief van 2 mei 1892 schreef: 'Zeg, wijs VandeVelde voor kunstbladen op The Dial, die heel merkwaardig is.'<sup>59</sup>

<sup>50</sup> Zie Toorop 2009, p. 83 en voor het citaat Zilcken 1898, p. 118.

<sup>51</sup> Zie Zilcken 1898, p. 118.

<sup>52</sup> Zie Toorop 2009, p. 84.

<sup>53</sup> Brief van Toorop aan Annie Hall, 1 januari 1893, KB, TC C 80.

<sup>54</sup> Volgens Zilcken zou Toorop op advies van Whistler in diens werk zijn begonnen. Zie Zilcken 1898, p. 118.

<sup>55</sup> Zie Toorop 2009, p. 86.

<sup>56</sup> Zie in Van Wezel 1985, p. 11 de brief van Toorop aan Marius van 21 oktober 1899.

<sup>57</sup> Dat Toorop Shelley las blijkt uit zijn brieven uit Oxford, maar ook uit het exemplaar van *A Defence of Poetry*, in de vertaling van Verwey uit 1891, dat bewaard wordt in het Toorop-archief, KB, TC A 49. Dat hij ook Carlyles *On Heroes, Hero-worship & the Heroic in History* (1841) las, blijkt uit een brief van Annie aan Toorop van 1 oktober 1885 (KB, TC C 84). Zie ook Toorop 2009, p. 97.

<sup>58</sup> Dit tijdschrift noemt Toorop zelf in zijn herinneringen. Toorop 2009, p. 83.

<sup>59</sup> Voor de brief zie KB, TC C 152. Hefting 1989, p. 115 geeft dit citaat incorrect weer.

### 3. Kunst en samenleving

#### 3.1 Morris' Art and Socialism

Zoals gezegd heeft het werk van Morris Toorop gediend in de ontwikkeling van zijn eigen gedachten over kunst en maatschappij. Toorop heeft zijn beeld van het gedachtegoed van Morris vooral gebaseerd op diens lezing *Art and Socialism* (1884), waarin Morris' gedachtegoed *in a nutshell* weergegeven wordt.<sup>60</sup> In deze lezing bekritiseert Morris de veranderende verhouding tussen kunst en kapitalisme in zijn eigen tijd. Hij stelt vast dat massaal en machinaal geproduceerde luxeproducten de plaats hebben ingenomen van de kunst en dat de makers van (toegepaste) kunst door de komst van de machine het plezier in het werken hebben verloren. Alles draait nu om het zo snel en zo veel mogelijk produceren met het doel winst te maken. Die werkwijze levert slechts onbezielde producten op. Om kunst en schoonheid terug te kunnen brengen in de levens van de mensen, moet volgens Morris allereerst het geluk van de arbeiders worden vergroot, zodat zij weer in staat zullen zijn esthetische producten voort te brengen. Daartoe stelt hij drie eisen aan het arbeidssysteem: alle werk moet het waard zijn gedaan te worden, het moet plezierig zijn om te doen, en het moet onder prettige omstandigheden uitgevoerd kunnen worden.

Voor Toorop lag het belang van *Art and Socialism* in het feit dat Morris daarin als eerste in Europa 'het wegwijzen van de kunst, toegepast op alle mogelijke voorwerpen die dagelijks rondom ons bestaan[, heeft] gezien veroorzaakt door het commercialisme.'<sup>61</sup> In 1896, het jaar van Morris' overlijden, stuurde Toorop een stuk naar *De Kroniek* waarin hij op zijn beurt zijn onvrede uitspreekt over de toestand van de kunst. Hij draagt daarin een citaat van Morris uit *Art and Socialism* aan ter ondersteuning van zijn argument.

Over de Driejaarlijksche Tentoonstellingen (Ingezonden).

Now wheras there have been times in the world's history when Art held the supremacy over Commerce; when Art was a good deal, and Commerce as we understood the ward, was a very little; so now on the contrary it will be admitted by all, I fancy, that Commerce has become of very great importance and Art of very little. (William Morris)

Ongetwijfeld dus wordt het nu meer dan tijd, indien toch de driejaarlijksche tentoonstellingen moeten blijven bestaan, dat ook hier een frissche regenbui neer moge vallen, want de groote hoop der kunstwerken, die daar worden bijeengebracht, hoeft waarlijk niet meer te beduiden, dan dillettantisme of commercialisme.

Er werd op eene der vergaderingen van de Commissie van Beheer over de a.s. Driejaarlijksche Tentoonstelling van kunstwerken van Levende Meesters te 's-Gravenhage geklaagd over de al te merkbaar afnemende publieke belangstelling voor die soort tentoonstellingen. Men zoekt dan alle mogelijke attractiën, die niets met kunst te maken hebben, als loterijen en verlotingen; want de entrées worden minder. Men zou haast zeggen dat de handel in de kunstwerken minder wordt en er dus meer kunst is.

Neen, de oorzaak hiervan is dat de Driejaarlijksche Tentoonstellingen geen frischheid meer kunnen geven en van zelf op die wijze dood moesten bloeien: evenals eene schoone op den duur gaat vervelen, wanneer in haar geen aesthetisch-spiritueele kracht schuilt. Hoe die

<sup>60</sup> Ik heb gebruik gemaakt van Morris 2001.

<sup>61</sup> Aantekening voor een lezing uit 1896. KB, TC 170 a,b, fol. 78.

wond te heelen die reeds zoo'n onaangename odeur heeft, zoowel in Amsterdam, den Haag als Rotterdam?

Ze geheel te doen verdwijnen is nog het beste, maar indien er toch steeds subsidiën worden verleend en zulke tentoonstellingen genot aan den mensch willen schenken, meer of minder spiritueel genot – want materieele genietters voor materieele kunst zijn er nog heel veel – dan moet dit frissche water uit andere bronnen komen. De kracht der spiritueele arbeiders heeft het hoogere esthetisch voelen en denken en zien gelukkig reeds ietwat verbeterd. Daarom zou er van zoo'n Driejaarlijksche eene tentoonstelling met ruimer, frisscher en beter inzicht georganiseerd kunnen worden, en meer de algemeene belangstelling van het publiek opgewekt door het meer een algemeen begrip van kunst uit dezen tijd te toonen.<sup>62</sup>

De algemene tendens van een overheersing van 'Commerce' over kunst, die Morris in de door Toorop geciteerde passage beschrijft, ziet Toorop weerspiegeld in het kunstaanbod op de Driejaarlijksche Tentoonstelling van kunstwerken van Levende Meesters in Den Haag. In de eerste plaats getuigen de tentoongestelde werken zelf van 'dilettantisme of commercialisme' (het laatste woord is Toorops vertaling van Morris' 'Commerce'<sup>63</sup>): het zijn onbezielde kunstwerken, louter gemaakt om geld mee te verdienen. In de tweede plaats wordt de kunst volgens Toorop beheerst door het streven naar winst in de manier waarop men publiek naar de tentoonstelling probeert te lokken: niet door de kwaliteit van de kunst te verhogen, maar door de organisatie van begeleidende 'attractiën' zoals 'loterijen en verlotingen', die het verkrijgen van geld en luxe tot doel hebben. In eerste instantie stelt Toorop als oplossing voor deze tentoonstellingen geheel af te schaffen, maar als ze toch blijven bestaan, hoopt hij dat de ze in het vervolg wat ruimer van opzet zullen zijn; dat naast de toegankelijke 'materieele kunst' ook werk van 'spiritueele arbeiders' zal worden tentoongesteld, dat het publiek zou kunnen aanzetten tot het ontwikkelen van het 'hoogere esthetisch voelen en denken en zien'.

De denkbelden uit *Art and Socialism* spelen ook een construerende rol in Toorops aantekeningen voor een lezing uit 1896.<sup>64</sup> Ook daarin trekt Toorop ten strijde tegen het commercialisme dat de kunst overheerst. Hij noemt Morris als de leider van wat hij opnieuw de 'spiritueele arbeiders' noemt, waarvan ook een aantal in Nederland is opgestaan (hij wijst op Jan Veth, Frederik van Eeden en H.P. Berlage); kunstenaars die niet (alleen) voor geld werken, maar vanuit hun roeping en met een hoger doel voor ogen kunst trachten te maken.

Uit de aantekeningen voor deze lezing blijkt dat Toorop Morris' ideeën over de negatieve invloed van de machine op de samenleving deelde. Volgens beiden is het werken met machines funest voor de gezondheid en het geluk van arbeiders. Waar machines vroeger voor de mens lichamelijk zwaar waren om te bedienen, daar bederven ze volgens Morris nu het plezier in het werken en volgens Toorop 'de geest en ons aesthetisch voelen'. Daarnaast

<sup>62</sup> Via Rothuizen 1998, p. 44.

<sup>63</sup> Het is in deze context veelbetekenend dat Toorop in een bespreking van zijn schilderij *De Jonge Generatie* (1892) de spoorrails die onderaan dwars over de tekening loopt, uitlegt als symbool voor 'het 'commercialisme' dat nu de kunst is' een bewoording waaruit blijkt dat hij een maatschappijkritische gedachte van Morris in een kunstwerk gestalte heeft willen geven. Zie de Aantekeningen voor een lezing in Groningen van 1896, KB, TC C 170 a,b 171, fol. 9.

<sup>64</sup> KB, TC 170 a,b. Hieruit komen alle citaten van Toorop in deze paragraaf, mits anders vermeld. Opgemerkt moet worden dat deze aantekeningen een grillig karakter hebben en nooit tot een doordachte kunstopvatting of -theorie zijn uitgewerkt.

staan machines volgens beiden de productie van kunst in de weg en vergroten ze de afstand tussen kunst en mens. Machines brengen namelijk louter onbezielde en nutteloze massaproducten voort: ‘al de materie tot het kleinste voorwerp door de machines geproduceerd en gemaakt, zijn doode dingen, zelfs door de machines geïmiteerde dingen, wanneer men het originele daarnaast plaats, heeft het iets kouds iets wat niet spontaan uit een menselijke ziel geboren is, iets doods, iets als een leugen.’ Door die hausse aan luxeproducten zijn mensen volgens Toorop steeds slechter in staat een nagemaakt product van een bezielde product te onderscheiden.<sup>65</sup>

In navolging van Morris dient ook Toorop de manier waarop producten in vroeger tijden vervaardigd werden tot voorbeeld, al richt hij zich niet zoals Morris specifiek op de middeleeuwen. Volgens Morris hadden arbeiders in de middeleeuwen nog plezier in arbeid en creëerden mensen handgemaakte producten met een ‘loveliness and order which only the hand of man guided by his soul can produce’.<sup>66</sup> Toorop stelt dat in een handgemaakt voorwerp van eeuwen geleden ‘een ziel [gaat], in dat voorwerp was het gedachte leven aanwezig van degene, die het met liefde bearbeid had, en die ziel in dat voorwerp zal steeds zichtbaar blijven, zolang dat stuk hout of tin of ivoor of marmer of ijzer of wat ook nog bestaat, waar ze is ingebracht, waar ze is ingeplant.’

In de passage over het commercialisme in Toorops aantekeningen is duidelijk te merken dat de elementen die Toorop aan Morris ontleende verbindingen aangingen met zijn lectuur van Carlyle en Ruskin. De beeldspraak, bijvoorbeeld, dat machines op grote schaal ‘leugens’ produceren, is aan die van Ruskin verwant, wanneer deze al het machinewerk als ‘dishonest’ kwalificeert.<sup>67</sup> Aan Carlyles *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841) en *Past and Present* (1843) ontleende Toorop de termen ‘mammonisme’ (de beheersing van de mens door geld) en ‘valetisme’ (door Toorop ook ‘knechtisme’ genoemd, waarmee hij aanduidt dat de kunstenaar is verworpen tot een knecht van het geld).<sup>68</sup> Interessant is dat Toorop de beweringen van Carlyle, die niet specifiek over kunst gaan, integreert in een betoog over de staat van de kunst en er zo zijn eigen toepassing aan geeft.

Tot slot moet hier ook een verschil worden genoemd tussen de denkbeelden van Morris en Toorops opvattingen zoals die spreken uit zijn aantekeningen. Morris meende dat alle arbeiders in zodanige omstandigheden moeten kunnen werken dat zij allen plezier konden hebben in hun werk, hun ziel erin konden leggen en zo in staat waren kunst voort te brengen. Toorop zag wel een taak voor wat hij noemde de ‘gemeenschapsarbeiders’ om kunst onder de mensen te verspreiden, maar daarmee doelde hij op ware kunstenaars die hun werk in dienst van de maatschappij hadden gesteld, mensen zoals Derkinderen en Berlage. Er waren volgens Toorop wel werklieden die ‘alle mogelijke materie zeer mooi kunnen bewerken met de hand’, maar de meesten hadden ‘geen fantasie of geest in zich’. Toorop had (net als bijvoorbeeld Boutens) een verheven visie op het kunstenaarschap: alleen de ware, geïnspireerde kunstenaar

<sup>65</sup> Dezelfde gedachten als door Toorop en Morris verwoord, vinden we ook in Walter Cranes artikel ‘The Importance of the Applied Arts, and their Relation to Common Life’, opgenomen in Crane 1892.

<sup>66</sup> Morris 2001, p. 21.

<sup>67</sup> Dat doet hij onder andere in *The Seven Lamps of Architecture*. Zie *The Works of John Ruskin* VIII, p. 81-83.

<sup>68</sup> Toorops vergelijking van het ‘mammonisme’ met het ‘dilettantisme’ is direct aan Carlyle ontleend en in de aantekeningen vrijwel letterlijk vertaald uit Carlyles *Past and Present*, 1899, p. 150.

beschikt over de creativiteit en verbeelding om een hogere, bezielde kunst te kunnen produceren:

Het is juist de geest van de ware artist, die het idee geeft de conceptie of plan maakt voor het voorwerp of ding dat uitgevoerd moet worden, die geest moet edele bedoelingen hebben, die geest moet niet de conventionele deugden bezitten, maar de ware, groote artist zal zich in die vorm uitdrukken die in zich bevat ~~het geequibreerde leven~~ de ware levensdaden van echte inspiratie, die niet kan ontbreken om tot de menigte te komen en in haar doet oprijzen een gevoel van dankbaarheid en erkentelijkheid. Het moet het zoeken naar God wezen gesublimeerd door een ziel; [...]

Hoe Toorop de taak van de arbeiders in het vervaardigen van kunst verder precies zag, kan moeilijk uit zijn aantekeningen worden opgemaakt. Wel is duidelijk dat Toorop de socialistische ambities van Morris niet geheel deelde en hij voor de arbeiders een minder grote taak zag weggelegd in het terugbrengen van de kunst tot haar vroegere, spirituele niveau. Toorop bleef een artiest die zich bekommerde om de kunst en zich uitdrukte via de kunst, en als zodanig heeft hij nooit echt socialistische denkbeelden uitgedragen.

### 3.2 *Decoratieve kunst en monumentaliteit*

Toorop bewonderde Morris om de ‘frissche beweging in de decoratieve kunst’ die deze op gang had gebracht.<sup>69</sup> Ook van Burne-Jones bewonderde hij bij uitstek diens decoratieve kunst, met name de glas-in-loodramen die hij in Londen en Oxford leerde kennen.<sup>70</sup> Net als deze prerafaëlitische kunstenaars hechtte Toorop belang aan een integratie van schoonheid en kunst in het dagelijks leven. Daarom concentreerde hij zijn werkzaamheden niet op één discipline, en maakte hij naast schilderijen ook decoratieve en monumentale kunst waarmee een groter publiek kon worden bereikt. Marius zag in de manier waarop Toorop zijn creativiteit in verschillende vormen uitte een overeenkomst met de veelzijdigheid van de Engelse kunstenaars, die volgens haar ‘even goed een huis kunnen ontwerpen, meubels tekenen of een tuin kunnen aanleggen’.<sup>71</sup> Kasper Niehaus geeft in zijn in memoriam van Toorop een uitgebreide beschrijving van de herleving van het kunstambacht in Engeland omdat daarin volgens hem de oorsprong ligt van Toorops activiteiten op het gebied van kunstnijverheid.<sup>72</sup>

Dat Toorop zich bekommerde om toegepaste kunst, blijkt helder uit de brieven die hij schreef aan Marie Jeannette de Lange, een vriendin met overeenkomstige interesses die vanaf de oprichting in 1899 voorzitter was van de Vereniging voor Verbetering van Vrouwenkleding (VvVvV). Zo schreef hij haar bijvoorbeeld dat ze hem ook lid mocht maken van deze vereniging. Hij was zelf namelijk bezig ‘een zeer hygiënisch-aesthetische heeren-zomerjas te maken, die gedragen moet worden op een fiets pantalon en wandelcostuum’.<sup>73</sup>

<sup>69</sup> Notitieboekje met aantekeningen van de hand van Toorop van na 1908, KB, TC C 169 a, fol. 17.

<sup>70</sup> Zie een brief van 7 augustus 1899 aan Marie Jeannette de Lange, Privé-archief van de familie Stuyling de Lange, en een brief aan Marius in Van Wezel 1985, p. 11.

<sup>71</sup> Marius 1899f, p. 173.

<sup>72</sup> Niehaus 1928, p. 267-268.

<sup>73</sup> Ongedateerde brief van Toorop aan Marie Jeannette de Lange, waarschijnlijk van begin juli 1899. Privé-archief van de familie Stuyling de Lange. Ook Morris heeft gepleit voor een comfortabelere mode. In het Engelse tijdschrift *Fun* van 12 april 1882 werd het korte bericht opgenomen dat ‘Mr William Morris has been speaking against the peculiarities of modern dress, and advising reform of the costume of today.’



Ook werkte Toorop af en toe aan een meubelstuk, zo blijkt bijvoorbeeld uit zijn werkzaamheden aan reliëfs geïnspireerd op motieven van Van Eedens toneelstuk *Lioba*, die moesten dienen als panelen voor een houten kastje. Naast deze kleding- en meubelontwerpen blijkt Toorops affiniteit met toegepaste kunst uit zijn ontwerpen voor boekomslagen en boekillustratie, affiches, en wanddecoratie.

Het feit dat Toorop voor een reeks symbolistische tekeningen een bestemming als muurschilderingen en een glasschildering op het oog had,<sup>74</sup> wijst erop dat hij streefde naar een monumentale gemeenschapskunst. Zoals blijkt uit zijn aantekeningen stelde hij zich zijn schilderijen en tekeningen vaak voor binnen de context van een gebouw waarin dat werk moest opgaan.<sup>75</sup> In samenhang konden het exterieur van het gebouw en het door kunstenaars aangeklede interieur volgens Toorop optimaal vorm geven aan het ideale. Decoratieve elementen kregen volgens hem binnen de context van een gebouw als geheel bovendien een verhevener betekenis.<sup>76</sup> In dit verband is het interessant dat Toorop een bijdrage heeft geleverd aan de door Berlage naar Arts and Crafts-principes ontworpen Haagse ‘villa Henny’ van verzekeringsdirecteur Carel Henny aan de Scheveningseweg. Hij zou kleuradviezen en adviezen over de inrichting hebben gegeven.<sup>77</sup> Ook vervaardigde hij drie levensgrote portretten van Henny’s dochters. Deze zijn uitgevoerd in waskrijt op paneel en waren bedoeld als een in de wand verzonken kamerversiering, zodat zij ‘deel van het geheel’ zouden uitmaken.<sup>78</sup>

Een bijkomende vraag in dit verband is of Toorops decoratieve werk ook wat uitvoering betreft interfereert met prerafaëlitische voorbeelden. Hoewel dat van zijn meubel- en kledingontwerpen niet kan worden gezegd, moet zijn streven naar ornamentaliteit in zijn boekontwerpen en zijn ontwerpen voor affiches, die vooral in de periode 1892-1908 zijn ontstaan, wel mede ingegeven zijn door het werk van Engelse beoefenaars van de boekkunst, zoals Morris, Ricketts, Crane, Arthur H. Mackmurdo en Selwyn Image.<sup>79</sup> Interferentie van werk van Ricketts, specifiek diens frontispice voor Oscar Wilde’s *The Sphinx* (1894), spreekt uit de band die Toorop ontwierp voor *Metamorfose* (1897) van Louis Couperus.<sup>80</sup> Op beide ontwerpen is aan de linkerkant een vrouw afgebeeld – bij Ricketts ‘melancholia’, bij Toorop een ‘wordende’, mystieke vrouw – die omringd wordt door kronkelende ranken (bij Ricketts) en lijnen (bij Toorop) die op beide ontwerpen de gehele ruimte vullen (afbeelding 56, 57).

Een verschil dat moet worden genoemd, is dat de lijn voor Toorop meer dan voor de Engelsen een belangrijk hulpmiddel was in het streven naar ornamentaliteit. Crane verkondigde in zijn artikel ‘The Language of Line’ (1888) en in zijn boek *Line and Form* (1900) wel de mening dat ieder decoratief ontwerp schoonheid en kracht ontleende aan een

<sup>74</sup> Zie Siebelhoff 1976, p. 225 en Van Wezel in Bisanz-Prakken 2006, p. 40 en 155.

<sup>75</sup> Aantekeningen voor een lezing in Groningen van 1896, KB, TC C 170 a,b 171, fol. 1: In de gedachten van een symbolistische kunstenaar (waarmee Toorop zichzelf bedoelde) doemt een geziene boom op in het gebouw waarin de beeltenis ervan moet komen te staan.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Zie over deze villa en Toorops bijdrage daaraan Boot 1974.

<sup>78</sup> Voor het citaat en een reproductie van de wandschildering zie Zilcken 1898, p. 127-128.

<sup>79</sup> Overeenkomsten tussen Toorop en Engelse boekvernieuwers is eerder gesignaleerd door Gerards & Van Uiter 1994, p. 6.

<sup>80</sup> Deze overeenkomst is eerder opgemerkt door Van Capelleveen 2000, p. 21.

zuiver gebruik van de lijn,<sup>81</sup> en zowel Crane als Toorop pleitte voor een zeker elementarisme in het gebruik van bepaalde figuren en lijnsoorten. Voor Toorop werd het maken van een betekenisvolle lijn echter veel meer dan voor Crane een doel op zich. Dat streven naar betekenisvolle lijnen is niet alleen in zijn decoratieve ontwerpen terug te zien, maar ook in veel van zijn symbolistische tekeningen en schilderijen. Met deze lijnensymboliek sloot hij zich, meer dan bij de Engelsen, aan bij zijn Belgische kennissen George Lemmen en Henry van de Velde, die, geïnspireerd door de neo-impressionistische lijntheorie, al vroeg experimenteerden met lijngebruik en daarmee de weg bereidden voor de Art Nouveau.<sup>82</sup>

Op iconografisch niveau blijkt kennis van de Engelse decoratieve kunst uit de vlakdecoratieve elementen die Toorop in zijn schilderijen en tekeningen verwerkte. Hoewel Toorops ver doorgevoerde stilering en de manier waarop hij verschillende decoratieve elementen in één werk combineerde niet terug te vinden is in prerafaëlitisch werk, is een bescheiden aantal decoratieve elementen en stileringen die hij gebruikte daar wel aan verwant. De decoratieve elementen waarmee Toorop vlakken en achtergronden opvulde, vertonen bijvoorbeeld overeenkomsten met de decoraties die Burne-Jones toepaste, zowel in zijn schilderijen als in zijn monumentale werken. Een opvallende gelijkenis van decoratieve elementen vinden we in de symbolistische tekening *De drie bruiden* (1892) (afbeelding 58). In de linkerbovenhoek van deze tekening staat een glas-in-loodraam afgebeeld, een decoratief element dat ook Burne-Jones gebruikte voor *Sidonia von Bork* (1860) (afbeelding 59), waarop links bovenaan eveneens een dergelijk raam te vinden is.<sup>83</sup> Toorops decoratieve stijl is echter abstracter en eenvoudiger te noemen dan die van Burne-Jones, wat Nederlanders het werk van Toorop boven dat van Burne-Jones deed verkiezen. Kasper Niehaus schreef in 1928: ‘Men heeft Toorop wel eens den Burne-Jones van Holland genoemd, wiens ‘natuurlijker zinnelijkheid, die nooit de warmte van een oprechte eenvoud ontbeerde, hem behoeftte voor de banaliteit van zijn Engelschen voorganger.’<sup>84</sup>

#### 4. Mystieke kunst

Uit het voorgaande blijkt dat Toorop groot belang hechtte aan kunstambacht en de verspreiding van kunst onder het volk door middel van toegepaste kunsten als boekontwerpen, meubelontwerpen en kledingontwerp. Ondanks zijn activiteiten op dit gebied was er echter een ander soort kunst die hij hoger achtte. Het probleem met decoratieve kunst was volgens Toorop namelijk dat deze geen eeuwigheidswaarde bezat. Zij streefde de zinnen slechts voor korte tijd:

Een kamer kan nog zoo mooi zijn gestyleerd, met mooie stof, mooie meubels, en alledaagsche voorwerpen om te gebruiken, allen in harmonie van vorm, stijl en kleur met schoone

<sup>81</sup> Zie Crane 1888, p. 325.

<sup>82</sup> Zie Gans 1966, p. 28.

<sup>83</sup> Zie ook Spaanstra-Polak 2004, p. 122-123 en Laanstra & Veldink 2008, p. 102.

<sup>84</sup> Niehaus 1928, p. 265. Ik heb niet kunnen achterhalen wie Niehaus hier citeert.

versiering, alles goed in verband met elkander, op den duur, raakt men er aan gewend, dan wil men wat anders, [...]<sup>85</sup>

Dit betekent echter niet dat Toorop deze vorm van kunst, ‘het mooie, soms geraffineerde in je omgeving van meubelen, stoffen <enz enz>’, niet nodig achtte. Integendeel, hij zag deze kunstvoorwerpen als een soort leermiddelen; het zijn ‘kort-tijdelijke dingen om je te leren zien en voelen’. Maar tegen de tijd dat de kunstzin door die decoratieve kunst is aangescherpt, verlangt de beschouwer iets hogers. Dat is de mystieke kunst, gemaakt door een ware, spirituele kunstenaar, waarin ‘de schoonheid als de reinste essence van de tot bewustzijn komende menschenziel’ tot uiting komt en die ‘hooger en meer spiritueele genietingen’ geeft dan decoratieve kunst.<sup>86</sup>

Volgens Toorop bestaat er een oorzakelijk verband tussen decoratieve kunst en de productie van ware, mystieke kunstwerken. In zijn uitleg bij zijn tekening *l’Annonciation du Nouveau Mysticisme* (1893), opgeschreven in een brief aan Marius, geeft hij aan dat de bron van deze nieuwe, mystieke kunst volgens hem gelegen is in de praktische kunst van onder anderen Morris, Crane, Van de Velde en Derkinderen. Hun kunst zal volgens Toorop ‘het Ideële in de maatschappij voor een goed deel [...] helpen opwekken.’<sup>87</sup>

In de jaren negentig heeft Toorop zich (in zijn lezingen) openlijk tot deze geestelijke kunst bekeerd en heeft hij getracht het mystieke, het hogere of het eeuwige dat de ware kunstenaar in de natuur gewaarwordt in symbolistische werken gestalte te geven. Dit streven naar een spirituele, eeuwige kunst werd mede gevoed door prerafaëlitische voorbeelden. Waar de mystieke kunst van de Parijse Salon de la Rose-Croix volgens Toorop immoreel was, een uiting van ‘abominable décadence’,<sup>88</sup> daar vond hij bij de Engelsen volop ‘gezonde’ kunstenaars die hem als voorbeeld konden dienen bij zijn zoektocht naar spirituele kunst. In het bijzonder vervulden de mystieke en mediëvalistische schilderijen en gedichten van Rossetti voor hem die voorbeeldfunctie.

#### 4.1 De rol van Rossetti

Rossetti was voor Toorop het ultieme voorbeeld van een ware, spirituele kunstenaar, wiens ‘transcendentiaal-ik’ bijzonder ontvankelijk was voor signalen uit het bovenaardse. Toorop plaatste Rossetti als schilder en als dichter in een traditie van mystieke kunstenaars. Zo meende hij dat Rossetti was ‘geboren uit de Italiaansche Primitieven’,<sup>89</sup> volgens Toorop de eersten in een rij mystieke kunstenaars die door Rossetti gesloten werd. Hij meende dat de ‘mystieke bloem’ in zijn eigen tijd nog in de knop was en dat Rossetti en Gustave Moreau als enigen in de negentiende eeuw al bijgedragen hadden aan het ontluiken van die bloem en aan de verspreiding van de ‘al-ziel geur’ ervan.

Twee werken van Rossetti waarin het mystieke element op de voorgrond treedt, hadden Toorops bijzondere belangstelling: het gedicht ‘The Blessed Damozel’ uit *Poems* (1870) en het schilderij *Beata Beatrix* (1870) (afbeelding 60). ‘The Blessed Damozel’ was

<sup>85</sup> Aantekeningen voor een lezing in Groningen van 1896, KB, TC C 170 a,b 171, fol. 1.

<sup>86</sup> Ibidem, fol. 6.

<sup>87</sup> De eerste brief van Toorop aan Marius, gedateerd midden 1894. Via Van Wezel 1985, p. 3.

<sup>88</sup> Aantekening voor een lezing uit 1896, KB, TC 170 a,b, fol. 77.

<sup>89</sup> Ibidem, fol. 76.

Toorop opgefallen omdat het volgens hem een ‘sterk zuiver geprononceerd mystieke charme’ had. Daardoor kon het gedicht volgens hem in een lange traditie van mystieke geschriften worden geplaatst die startte bij de Indiase Rig-veda’s.<sup>90</sup> Het schilderij *Beata Beatrix* is een verbeelding van de ideale, mystieke vrouw. Toorop beschrijft het in zijn aantekeningen uit 1896 heel feitelijk als ‘Beata-Beatrix met op den achtergrond Dante rechts, die naar Virgilius ziet links, en de zonnewijzer als symbool van de tijdsruimte tussen hem en Beatrice in het Paradijs.’<sup>91</sup> Toorop stelde dit werk van Rossetti op één lijn met de verbeelding van vrouwen door Botticelli, Fra Angelico, Memling en Piero della Francesca – schilders die al in 1850 tot het ‘mentale museum’ van de prerafaëlieten behoorden en rond 1900 ook tot het repertoire van menig Nederlands kunstenaar waren doorgedrongen.<sup>92</sup> Al deze schilders waren er volgens Toorop in geslaagd het mysterie tot uitdrukking te brengen, wat hun werk eeuwigheidswaarde gaf: ‘Want die mysterie, die door zoo’n schoonheid wordt gedragen, zal eeuwig schoon blijven en niet wezen de smaak maar van een tijd.’<sup>93</sup> De werken van Rossetti waarin dit mystieke aspect veel minder op de voorgrond treedt, zoals diens sensuele vrouwenportretten uit de jaren zestig en zeventig en zijn erotische poëzie, werden door Toorop veel minder actief gereciperd.

Een andere reden voor Toorops appreciatie van ‘The Blessed Damozel’ en *Beata Beatrix* is mogelijk dat daarin een aantal (in het fin de siècle modieuze) thematische tegenstellingen prominent aanwezig zijn die Toorop ook in zijn eigen werk verbeeldde, zoals de tegenstelling tussen hemel en aarde, leven en dood, geest en materie, sensualiteit en spiritualiteit. Rossetti probeerde zowel in zijn gedichten als in zijn beeldend werk een evenwicht te vinden tussen ‘body’s beauty’ en ‘soul’s beauty’, tussen het aardse leven en de hemelse liefde. De gecombineerde aandacht voor de sensualiteit van het vrouwelijk lichaam en een bovenaardse werkelijkheid, maakte wellicht mede dat Rossetti’s werk Toorop lange tijd fascineerde. Ook zal het niet toevallig zijn dat beide door Toorop gereciperde werken van Rossetti mediëvalistische kenmerken hebben. Toorop had een fascinatie voor middeleeuwse en vroege renaissancekunst en waardeerde de reminiscenties aan deze kunst in het werk van de prerafaëlieten dan ook beslist.

Toen Toorop in 1927 zijn herinneringen ophaalde aan zijn symbolistische periode, kwam hij nog eens terug op *Beata Beatrix*. Hij wist zich nog te herinneren dat hij toentertijd ‘n hele analyse’ had geschreven over dit schilderij, maar dat hij het toen hij in 1892 *De drie bruiden* maakte alweer ‘te sentimenteel’ was gaan vinden.<sup>94</sup> Dat blijkt echter niet uit zijn aantekeningen uit 1896. Daarin wordt *Beata Beatrix* namelijk opgevoerd als het meest recente mystieke kunstwerk waaruit de ‘al-ziel’ spreekt; Toorop presenteert het als voorbeeld voor iedere kunstenaar die naar de verbeelding van het eeuwig schone streeft. Een veranderde mening over Rossetti’s beroemde, onder symbolisten geliefde schilderij blijkt evenmin uit de

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Aantekeningen voor een lezing in Groningen van 1896, KB, TC C 170 a,b 171, fol. 1.

<sup>92</sup> De prerafaëlieten brachten in Engeland een ware Botticelli-cultus op gang. Zie hierover Lottes 1996. Toorop werd aangestoken door deze mode: hij zag werk van Botticelli in Oxford en schreef in brieven en aantekeningen met bewondering over hem. Hij zag in Botticelli echter geen pure estheticus, zoals de prerafaëlieten, maar herkende in diens werk juist iets mystieks en spiritueels, waardoor dat werk voor hem eeuwigheidswaarde bezat.

<sup>93</sup> Aantekeningen voor een lezing in Groningen van 1896, KB, TC C 170 a,b 171, fol. 11.

<sup>94</sup> Toorop 2009, p. 86. Die ‘hele analyse’ is vermoedelijk de feitelijke beschrijving van het schilderij in zijn aantekeningen voor de Groningse lezing uit 1896. Toorop misrekende zich hier.

manier waarop Toorop in zijn symbolistische werken op beeldelementen van *Beata Beatrix* alludeert.

Zo is voor de serafijnen op de voorgrond en aan de zijkanten van *De drie bruiden* gekozen voor eenzelfde volle haardos en eenzelfde opgeheven houding van het hoofd als waarin Rossetti zijn overleden vrouw Elizabeth Siddall als Beatrice verbeeldde. In beide werken symboliseert deze vrouwengestalte een mystieke zijnstoestand, een vrouw die in staat is zich af te sluiten voor de buitenwereld, een hogere werkelijkheid te aanschouwen en met het goddelijke in contact te treden. Deze gestalte komt op verschillende andere symbolistische werken van Toorop terug.<sup>95</sup> Maar hoewel Toorop het mystieke ideaal hier symboliseert met behulp van eenzelfde beeldtaal als Rossetti gebruikte, is de manier waarop beiden stilistisch te werk gingen zeer verschillend.<sup>96</sup> Voor de serafijnen geldt dat ook andere invloeden in Toorops vormstijling van deze figuren een rol hebben gespeeld, zoals Javaanse wajangpoppen.<sup>97</sup> Ook bepalend voor die vorm waren de ontwikkelingen die de (toegepaste) kunst na Rossetti had doorgemaakt op het gebied van decoratie en lijnstijling. Onder invloed daarvan had Toorop in 1892 inmiddels een geheel eigen visie ontwikkeld op de manier waarop het transcendente of mystieke volgens hem het beste kon worden overgebracht, namelijk via abstractie door middel van bezielde, expressieve kleuren en lijnen.

#### 4.2 Symbolistische vrouwenfiguren

Spaanstra-Polak, en velen na haar, hebben gesteld dat de prerafaëlitische verbeelding van de vrouw Toorop moet hebben geboeid.<sup>98</sup> Ook contemporaine critici herkenden in Toorops vrouwentypen het Engelse. Zo spreekt Aegidius Timmerman van een continue herhaling van 'stijve, apatische Engelse vrouwenlichamen',<sup>99</sup> herkent A.C. Loffelt een Engelse invloed in Toorops voorkeur voor 'spitsneuzige en spitskinnige dames',<sup>100</sup> en hebben deze 'bloedarme meisjes' volgens hem steeds 'iets Engelsch exquis'.<sup>101</sup> Toorops vrouwenfiguren zijn echter geen herhalingen van de Engelse Lilith-achtige fatale vrouw met haar verleidelijke schoonheid, noch van de Ophelia-achtige fragiele vrouw, wier onschuld door de dood kon worden belaagd – vrouwentypen die we in prerafaëlitisch werk veelvuldig tegenkomen, maar in het fin de siècle zeker niet alleen in Engelse kunst te vinden waren. Wel kunnen we ook bij Toorop grofweg een onderscheid maken tussen twee typen: in zijn werk vinden we zowel vrouwen die inspireren en in contact staan met het spirituele, als vrouwen die het kwaad belichamen en met hun schoonheid verderf zaaien. Ze fungeren beide en vaak in combinatie met elkaar als symbolistische verbeeldingen van de tegenstelling tussen aardse en hemelse liefde, leven en dood, geest en materie.<sup>102</sup>

<sup>95</sup> Bijvoorbeeld op *Lijnenspel* (1893), *Twee sylphiden luiden een klok* (1893), het koperpaneel *Wagenaars Schipbreuk* (1895), *The Sphinx* (1897), *Panis Angelicus* (1897) en op een illustratie voor *Egidius en de vreemdeling* (1899) van W.G. van Nieuhuys.

<sup>96</sup> Casteras 2005, p. 137 merkt ook op dat de symbolisten op het continent die zich door de vrouwenfiguren van Rossetti en Burne-Jones lieten inspireren, niet in stilistisch opzicht worden verenigd, maar slechts door een overeenkomstig gebruik van vrouwelijke motieven.

<sup>97</sup> Zie Siebelhoff 1976, p. 232.

<sup>98</sup> Zie bijvoorbeeld Spaanstra-Polak 2004, p. 92 en 102.

<sup>99</sup> Timmerman in *De Kroniek* van 1907, via Rothuizen 1998, p. 65.

<sup>100</sup> Loffelt 1904.

<sup>101</sup> Loffelt 1896.

<sup>102</sup> Gerards & Van Uitert 1994, p. 52.

Ook een aantal uiterlijke kenmerken van Toorops vrouwenfiguren vertoont overeenkomsten met prerafaëlitische kunst. Het gestileerde haar van veel figuren op Toorops symbolistische werken, dat als een golvende verzameling lijnen is getekend (zie bijvoorbeeld *De drie bruiden* en de litho *Dolce* (1894-1895)) (afbeelding 61), is bijvoorbeeld ook te vinden op de illustraties van Beardsley voor Malory's *Morte Darthur* (1894) (afbeelding 62).<sup>103</sup> De stiling van het haar tot puntige slierten gaat ook terug op werk van Burne-Jones, volgens Spaanstra-Polak een van de eerste kunstenaars die het haar op deze manier tekende.<sup>104</sup> Het haar van de liggende man in het midden van Toorops tekening *O Grave, Where is Thy Victory?* (1892) vertoont ook een opmerkelijke gelijkenis met dat van Burne-Jones' *Medusa* (afbeelding 63, 64). De opvallende haardracht van Toorops vrouwenfiguren heeft overigens vaker prerafaëlitische equivalenten, ook op minder gestileerde werken zoals *Moeder* (of *Moederschap*) (1891). De volle, golvende haardos van de moederfiguur vertoont gelijkenis met die van *The Bridesmaid* (1851) van Millais en met de styling van het haar op Rossetti's esthetische vrouwenportretten (afbeelding 65, 66).<sup>105</sup> De fascinatie voor dik, golvend haar is echter niet louter prerafaëlitisch, maar is een belangrijk kenmerk van de negentiende-eeuwse verbeelding van de vrouw.

In het kader van Toorops Rossetti-receptie heb ik al vermeld dat het in contemplatie geheven hoofd van de mystieke vrouwen bij Toorop afgeleid kan zijn van Rossetti's voorstelling van de *Beata Beatrix*. Verder vertoont de houding van sommige liggende vrouwen bij Toorop, zoals op *Dode non door twee vrouwen beweend* (1893) en op *Lijnenspel. Opkomst, met tegenwerking, der nieuwe kunst* (1893) (afbeelding 67, 68), gelijkenis met de beroemde voorstelling van *Ophelia* door Millais. Deze prerafaëlitische interferenties zijn in Toorops werken ingebed in een fantastische, onrealistische en overdadig gedecoreerde omgeving. Andersoortige prerafaëlitische interferenties, die op andere aspecten betrekking hebben dan de verbeelding van de vrouw, spelen een belangrijke rol in twee van Toorops symbolistische werken uit 1892, die ik hier afzonderlijk zal analyseren.

#### 4.3 Ridder voor de poort (1892)

Voor het omslag van de catalogus bij de tentoonstelling van Les XX van 1892, die dat jaar ook naar de Haagsche Kunstkring reisde, ontwierp Toorop de symbolistische lithografie *Ridder voor de poort* (1892) (afbeelding 69). In dit kunstwerk vermengt een middeleeuwse voorstelling zich met symbolistische beeldelementen die een equivalent hebben in prerafaëlitische werken. De litho verbeeldt een geharnaste ridder te paard die, met de lans geheven, de stadspoort van Den Haag binnenrijdt. De ridder symboliseert de opkomst van de nieuwe kunst, die zich strijdend een weg moet banen door de barricades die de gevestigde orde hem in de weg heeft gelegd: schedels en doortakken.<sup>106</sup> De lijnen aan de linkerkant symboliseren kunstbewegingen: de lijn van het verleden op de voorgrond gaat ten onder, de lijnen van de nieuwe kunst staan hoger en zijn blijvend. In het strijdperk op de voorgrond

<sup>103</sup> Zie ook Wilton & Upstone 1997, p. 245.

<sup>104</sup> Spaanstra-Polak 2004, p. 149. Hij deed dat op de gouachetekening *The Death of Medusa I* (1882), het olieverschilderij *The Baleful head* (1885-1887) en vroege studies voor deze werken, die deel uitmaken van de zogenaamde *Perseus Series* (1875 en 1887). Zie Wilton & Upstone 1997, p. 227-228.

<sup>105</sup> Zie ook Spaanstra-Polak 2004, p. 102 en Hefting 1989, p. 77.

<sup>106</sup> Zie voor interpretaties van deze litho Spaanstra-Polak 2004, p. 109, Hefting 1989, p. 95, Gerards & Van Uitert 1994, p. 93 en Braches 1973, p. 164-168. Ik baseer mij hier hoofdzakelijk op de interpretatie van Braches.

staan tot slot een roos en twee lelies afgebeeld: symbolen voor schoonheid en zuiverheid, die zullen bloeien als de nieuwe kunst zegeviert.

Scènes uit de middeleeuwse verhaaltraditie waarin geharnaste ridders centraal staan zijn ook in de prerafaëlitische traditie frequent verbeeld. Denk bijvoorbeeld aan Rossetti's houtsnede voor Tennyson's gedicht 'The Lady of Shallott', Burne-Jones' *Sir Galahad* (1858) en Cranes illustraties voor de Kelmscott-uitgave van Morris' *The Story of the Glittering Plain* (1891) (afbeelding 70).<sup>107</sup> Ten tweede komen de lelie en de roos naast elkaar voor in Cranes prentenboek *Queen Summer* (1891), dat kort voor het ontstaan van *Ridder voor de poort* verschenen was. Braches suggereert dat de combinatie van de lelie en de roos bij Toorop de eenheid van Nederland en België zou kunnen symboliseren,<sup>108</sup> een idee dat correspondeert met het einde van *Queen Summer*, wanneer de lelie en de roos tot elkaars gelijken worden uitgeroepen. Tot slot hebben ook de doornakken vermoedelijk een Engelse oorsprong.<sup>109</sup> Ze komen namelijk, eveneens in combinatie met geharnaste ridders, veelvuldig voor op een schilderij uit de *Briar Rose Series* van Burne-Jones.<sup>110</sup> Als bron voor de doornakken, die bijvoorbeeld ook terugkeren op de tekening *Aurore* (1892), is ook gewezen op het door Selwyn Image ontworpen titelblad van *The Century Guild Hobby Horse* (1884-1888) (afbeelding 71), een cultureel tijdschrift over kunst en samenleving waarin veel van en over het prerafaëlisme is gepubliceerd.<sup>111</sup> Op het kleine vignet in het midden van Image' titelpagina komen overigens ook rozen, paarden en twee ridders voor. De dichter en decoratief kunstenaar Image was een vriend van Morris en exposeerde in 1892 net als Toorop bij Les XX,<sup>112</sup> waar Toorop zijn werk zal hebben gezien.

#### 4.4 Oude tuin der weeën (1892)

In het Toorop-archief bevindt zich een afschrift van vijf strofen van het gedicht 'The Fountain of Tears' van de Engelse dichter Arthur O'Shaughnessy.<sup>113</sup> O'Shaughnessy was bevriend met Rossetti en Ford Madox Brown en was in zijn eigen tijd waarschijnlijk beter bekend dan nu. Taco de Beer noemde hem al in *The Literary Reader* van 1874 'a man of rising fame' en rekende hem tot de prerafaëlitische school.<sup>114</sup> In zijn eigen land stond O'Shaughnessy te boek als 'another Morris' en 'a second-hand Mr. Swinburne'.<sup>115</sup> Spaanstra-Polak heeft gesuggereerd dat 'The Fountain of Tears', overigens samen met velerlei andere mogelijke bronnen, aan de basis kan hebben gestaan van de symboliek van Toorops tekening *Oude tuin*

<sup>107</sup> De illustraties van Crane dateren van na Toorops lithografie. Van ontlening, zoals Hefting 1989, p. 96 suggereert, kan dan ook geen sprake zijn.

<sup>108</sup> Braches 1973, p. 166.

<sup>109</sup> Een tekening van George Minne, *De jongelingen in de doornstruiken* (1890) bevat eveneens doornakken die overeenkomsten vertonen met het werk van Burne-Jones. Zie voor een afbeelding van Minnes tekening [Cat.] *De wereld van George Minne en Maurice Maeterlinck* 2011, p. 22.

<sup>110</sup> Het gaat om het schilderij *The Briar Wood* (1871) en de kleine versie daarvan, getiteld *The Prince Enters the Wood* (1871-1873). Zie Aste e.a. 2009, p. 32-33.

<sup>111</sup> Over dit tijdschrift zie Codell 1983.

<sup>112</sup> Zie *Les XX Bruxelles* 1981, p. 261.

<sup>113</sup> Afschrift van vijf strofen uit 'The Fountain of Tears' van Arthur O'Shaughnessy, KB, TC C 157. 'The Fountain of Tears' is gepubliceerd in O'Shaughnessy's debuutbundel, *An Epic of Women and Other Poems* (1870).

<sup>114</sup> Zie De Beer 1874, p. 294.

<sup>115</sup> Zie een recensie van *An Epic of Women* (1870) in de *Weekly Despatch*, geciteerd in O'Shaughnessy 1874. Zie voor de tweede karakterisering Maitland 1871.

*der weeën* (1892) (afbeelding 72).<sup>116</sup> Aangezien zij de vergelijking niet uitwerkt, blijft het de vraag wat voor verband er bestaat tussen het gedicht en deze tekening. Pas als we de relatie tussen woord en beeld nader analyseren kan worden bepaald wat de mogelijke functie en het belang van O'Shaughnessy's gedicht voor dit specifieke werk van Toorop is geweest.

Allereerst kan een verband worden gelegd tussen de titels van het gedicht en de tekening. Beide duiden een plek aan die verdriet of leed symboliseert: een fontein van tranen, een tuin van de smart. In de eerste strofe van het gedicht wordt bovendien vermeldt dat de fontein zich bevindt in 'the country of Sorrow', een plaats waar het leed zich ophoudt, die Toorop als een tuin en O'Shaughnessy als een land symboliseert. In beide werken bestaat die symbolische plek in het innerlijk, het gevoelsleven van een vrouw. Toorop omschrijft zijn tekening zelf als 'een voorstelling van het ziele- en lichaamslijden in zijne schemer donkere wandelingen.'<sup>117</sup> Waarschijnlijk is het in het gedicht ook een vrouw die beheerst wordt door smart omdat in de zesde strofe gesproken wordt van 'wet tresses', natte vlechten of haarlokken. Een andere overeenkomst betreft de aanwezigheid van water in beide 'werelden'. Op de tekening zien we een vijver met in het midden een waterbekken waaronder een aantal treurige gedaanten gebukt gaat en waarvan er één lijkt te huilen. Dit beeldelement zou in verband kunnen worden gebracht met de tranenfontein uit het gedicht van O'Shaughnessy. De ontlening wordt des te waarschijnlijker als we Toorops uitleg bij de tekening lezen. Daarin omschrijft hij de vijver met het waterbekken als een 'fontein', 'waarvan het water steeds uit de oogen der bronzen koppen (de waterspuwers), tranen benedenwaarts lekt'.<sup>118</sup>

Op het eerste gezicht lijkt er echter ook een belangrijk verschil tussen het gedicht en de tekening te bestaan. Bij O'Shaughnessy is de 'country of sorrow' namelijk een vredige plek waar ook troostrijke elementen te vinden zijn: een vallend blad dat je wang streelt waardoor het lijkt alsof iemand je kust, vogelgezang dat klinkt alsof iemand een troostend woord tot je spreekt, en de stortvloed van tranen uit de fontein die uiteindelijk alle verdriet van vroeger tijden wegspoelt. Het lijkt een plek te zijn waar iemand die ontroostbaar is vrijwillig zijn toevlucht tot neemt om 'the long-curb'd emotion', de lang beteugelde emotie de vrije loop te laten en uiteindelijk rust te vinden. Op Toorops tekening vinden we niets van deze hoopgevende zaken: de kraaien op de achtergrond zijn louter onheilspellend en alles in de tuin, de treurwilg, de doorntakken, de schedels en de treurende gedaanten die het waterbekken dragen, symboliseren wanhoop, verderf en dood. De sterke tegenstelling tussen de onschuld en zuiverheid van de vrouw en de naargeestige tuin vinden we in het gedicht van O'Shaughnessy niet terug. Toch moet ook Toorops streven zijn geweest een ontwikkeling te laten zien van aardse smarten naar gelukzalige, geestelijke berusting, maar dan niet in één tekening. In zijn uitleg bij *Oude tuin der weeën* schrijft hij namelijk:

<sup>116</sup> In een apart artikel gaat Spaanstra-Polak in op de overeenkomsten met een illustratie van George Du Maurier uit het satirische weekblad *Punch* van 1866, waarop de spot wordt gedreven met de prerafaëlietencultus. Toorops stileren van de als vrouwenhaar neerhangende twijgen van de treurwilg vertoont een frappante overeenkomst met de gekrulde haren van de vrouw op de spotprent. Zie voor deze en andere gelijkenissen tussen de prent en Toorops tekening Spaanstra-Polak 1977, p. 115. De spotprent is te vinden in *Punch* van 17 maart 1866. Voor andere mogelijke bronnen van Toorop, zie Spaanstra-Polak 2004, p. 99.

<sup>117</sup> Zie *Catalogus tentoonstelling – Toorop* 1896, p. 2. In de aantekeningen voor de Groningse lezing van 1896 wordt de tekening in nagenoeg dezelfde bewoordingen beschreven.

<sup>118</sup> Zie *Catalogus tentoonstelling – Toorop* 1896, p. 2.



De vrouw is hier genomen als symbool van het teere, vrouwelijk-aetherisch spiritueele, van ons smachten en verlangen naar het ideaal hier op aarde, die hier in dezen tuin, omringd van al deze zinnebeelden, haar lijden moet doorleven, om later in de ‘contemplatieve zelfberusting’ (een schilderij, hier niet tentoongesteld), tot een hooger sfeer van leven te geraken.<sup>119</sup>

De mogelijkheid om het leed te overstijgen maakt dus zowel van O’Shaughnessy’s gedicht als van Toorops ‘tweeluik’ de kern uit. Zowel op het gebied van het symboolgebruik als op thematisch vlak lijkt het gedicht van O’Shaughnessy in dit geval dus een voorbeeldfunctie te hebben vervuld. Zoals Boutens door Rossetti’s portretstudies van Jane Morris een beeld werd aangereikt om de tegenstelling tussen hemel en aarde en het contact met het hogere tot uitdrukking te brengen, zo bood O’Shaughnessy’s gedicht Toorop omgekeerd een symboliek waarmee hij de opgang van aardse smarten naar hemelse zaligheid visueel gestalte kon geven.

## 5. Conclusie

Vanaf het moment dat Toorop in 1884 voor het eerst de oversteek naar het Verenigd Koninkrijk maakte, vatte hij sympathie op voor de Engelse kunst en cultuur. Die sympathie groeide nog naarmate hij er eind negentiende eeuw vaker kwam, contacten legde met Engelse kunstenaars en het Engels beter beheerste, waardoor hij ook van Engelse geschriften kennis kon nemen. Bij veel Engelse schrijvers en kunstenaars (ik noemde Burne-Jones, Ruskin, Morris, Rossetti, Crane, Beardsley en O’Shaughnessy) vond hij iets van zijn gading. Referenties aan en allusies op hun werk zijn dan ook geregeld in Toorops werken, brieven en aantekeningen te vinden. Met een paar specifieke prerafaëlitische werken hield hij zich langere tijd bezig, zoals Morris’ lezing *Art and Socialism* en Rossetti’s schilderij *Beata Beatrix*. Deze twee werken sloten elk aan bij één kant van Toorops kunstopvatting en -praktijk: bij zijn bekommernis om de integratie van kunst in de maatschappij en bij zijn streven naar een mystieke, vergeestelijkte kunst.

In Toorops denken over kunst en maatschappij heeft Morris’ visie zoals die spreekt uit *Art and Socialism* een construerende rol gespeeld. Toorop bewonderde Morris’ kritiek op het kapitalisme en was een pleitbezorger van diens standpunt dat kunst niet door commercialisme beheerst mocht worden. Hij zette Morris’ autoriteit in artikelen en lezingen in om zijn eigen standpunt te verduidelijken en kracht bij te zetten. Ook was hij voorstander van Morris’ activiteiten op het gebied van decoratieve kunst. Toorop zag decoratieve kunst als een smaakmaker voor ware spirituele kunst. Op zijn beurt hield hij zich dan ook bezig met verschillende vormen van toegepaste kunst, zoals het ontwerpen van boekverluchtingen, meubels, wanddecoraties en kleding. Bepaalde decoratieve elementen die hij daarin (en ook in zijn symbolistische werken) integreerde, zoals het decoratief gebruik van lijnen, hebben een equivalent in prerafaëlitische decoratieve kunst.

<sup>119</sup> Ibidem. Toorops werken zijn herhaaldelijk onder verschillende titels tentoongesteld. Er is nu geen werk meer bekend onder de titel ‘De contemplatieve zelfberusting’, maar hoogstwaarschijnlijk wordt daarmee de tekening *Contemplatie (nirwana)* uit 1895 bedoeld. De catalogus van de achtste tentoonstelling van de Nederlandsche Etsclub in 1895 vermeldt dat op deze tentoonstelling een werk van Toorop met de titel ‘Kontemplatieve zelfberusting’ te zien was.

Voor zijn zoektocht naar een zuivere, mystieke kunst liet hij zich inspireren door kunst van middeleeuwse en contemporaine zielsverwanten. Rossetti had volgens Toorop met zijn *Beata Beatrix* en het gedicht 'The Blessed Damozel' kunst gemaakt die spiritueel was en uiting gaf aan een innerlijke verheffende kracht. Deze en andere prerafaëlitische kunst en poëzie heeft hem mogelijk van een aantal beeldelementen, thema's en symbolen voorzien die hij op eigen wijze hergebruikte. Doorntakken, de haardracht en houding van de sylfiden, geharnaste ridders, een tranenfontein, lelies en rozen, de tegenstelling tussen het materiële en het geestelijke zijn in die context de revue gepasseerd.

Wat Toorop bij Rossetti en andere prerafaëlieten vond, raakte hem zoals gezegd eveneens in de kunst van de Vlaamse en Italiaanse Primitieven en met beide kunststromingen deelde hij hetzelfde doel: het mystieke openbaren. Engelse interferenties in zijn werk staan dan ook nooit op zichzelf. Ze worden vermengd met interferenties van dichtbij en veraf, uit vroege en moderne tijden, en met eigen inventies. Toorop was 'een veelzijdig zoeker',<sup>120</sup> zoals Jan Veth het formuleerde, en is ook wel gekarakteriseerd als een 'bewonderaar der middeleeuwen, die tevens het moderne lief heeft'.<sup>121</sup> Zowel het oude als het moderne werkte door in zijn eigen kunstpraktijk en is in getransformeerde vorm onderdeel gaan uitmaken van zijn unieke symbolistische stijl.

De jaren na ongeveer 1905, toen Toorop in Nijmegen woonde, katholiek werd en voornamelijk portretten tekende, worden gekenmerkt door een afnemende sympathie voor het prerafaëlitisme. Waar de prerafaëlitische beweging voor Toorop in de jaren tachtig en negentig had gediend als voorbeeld voor de geestelijke richting die de kunst op moest gaan, daar noemt hij de prerafaëlieten in een notitieboekje uit 1911 'te zwoel, te sensueel'.<sup>122</sup> Morris' decoratieve ontwerpen noemt hij daarin 'schijnkunst' en vindt hij nu teveel gekopieerd 'naar de schoone gebruiksvoorwerpen uit vroegere tijden'.<sup>123</sup> Ook veegt hij de vloer aan met Rossetti's beeldend werk, dat hij een uiting vindt van 'quasi-mystieke gevoeligheid'.<sup>124</sup> In de plaats daarvan propageert hij een sobere, katholieke kunst met een 'eerlijke constructie in vereenvoudigden vorm'<sup>125</sup> die getuigt van 'de diepst-innerlijke stilte-expressie die uit Christus geboren is'.<sup>126</sup> De muurschilderingen van Puvis de Chavannes en het werk van Derkinderen stonden hem daarbij veeleer als voorbeeld voor ogen dan de eerder door hem zo bewonderde prerafaëlitische kunst.<sup>127</sup> Een dergelijke afrekenende houding ten opzichte van het prerafaëlitisme na 1900 zien ook we bij Toorops tijdgenoten zoals Richard Roland Holst (zie hoofdstuk 4) en sluit aan bij de ontwikkeling van de Nederlandse kunst en boekkunst in de richting van soberdere vormen, kleuren en lijnen aan het begin van de twintigste eeuw.

<sup>120</sup> Via Van Wezel 2006, p. 13.

<sup>121</sup> Via Van der Coelen & Van Lieverloo 2003, p. 54.

<sup>122</sup> Notitieboekje met aantekeningen van de hand van Toorop van na 1908, KB, TC C 169 a, fol. 17.

<sup>123</sup> Ibidem.

<sup>124</sup> Toorop 2009, p. 84.

<sup>125</sup> Notitieboekje met aantekeningen van de hand van Toorop van na 1908, KB, TC C 169 a, fol. 17.

<sup>126</sup> Aantekening van Toorop in zijn exemplaar van R.N. Roland Holst, *Ethische factoren in de monumentale schilderkunst*. Rotterdam, Brusse 1919, p. 21. KB, TC A 21.

<sup>127</sup> Notitieboekje met aantekeningen van de hand van Toorop van na 1908, KB, TC C 169 a, fol. 17 en 18.

## Slotbeschouwing

In het fin de siècle werd met de term ‘prerafaëlisme’ een rijke, variërende verzameling Engelse literatuur, beeldende kunst en toegepaste kunst uit de tweede helft van de negentiende eeuw benoemd. Dat culturele arsenaal heeft rond 1900 een grote impact gehad in het Nederlandse culturele veld. Het prerafaëlisme werd er via allerlei kanalen en in allerlei vormen naartoe getransporteerd, raakte daarin geïntegreerd en ging er in getransformeerde vorm verschillende functies vervullen. In het receptie-historisch overzicht dat het eerste deel van dit boek vormt, heb ik beschreven hoe dit receptieproces zich vanaf 1855 in het culturele veld voltrok. De casestudies in het tweede deel laten zien hoe dat proces specifiek verliep bij vijf afzonderlijke schrijvers en kunstenaars. Samen geven de resultaten van beide delen zicht op het verloop en de functies van de receptie van het prerafaëlisme gedurende het fin de siècle. Het patroon dat in deze receptiegeschiedenis te herkennen valt, zegt niet alleen iets over de specifieke aard en functie van de receptie van het prerafaëlisme in Nederland, maar in meer algemene zin ook over de manier waarop transnationale receptieprocessen kunnen verlopen en wat voor functies buitenlandse culturele import in een ontvangende cultuur kan gaan vervullen. In deze slotbeschouwing blik ik terug op de loop van het receptieproces en op de verschillende functies die het prerafaëlisme in Nederland vervuld heeft in de vorming van kunst- en literatuuropvattingen, in de creatieve productie en in de positionering van actoren. Op basis daarvan formuleer ik tevens een aantal aannames over transnationale culturele receptieprocessen in het algemeen, die als uitgangspunt kunnen dienen voor toekomstig onderzoek.

### 1. Aard – transport

In deze studie heb ik herhaaldelijk aandacht besteed aan de receptiekanalen en de aard van het transferproces van de (kennis over de) prerafaëlitische kunst en literatuur naar Nederland. Diverse factoren bleken mee te spelen in de bepaling wat er van het prerafaëlisme precies bekend werd in Nederland, op welk moment dat gebeurde, en in welke vorm die kennis werd overgedragen. Direct contact met Engeland bleek daarbij van groot belang. In de tweede helft van de negentiende eeuw waren de transportverbindingen met het Verenigd Koninkrijk verbeterd en was de kennis van de Engelse taal onder Nederlanders gegroeid, waardoor steeds meer literatoren, kunstenaars en critici gemakkelijk naar Engeland reisden en daar contacten opbouwden. Onder anderen Carel Vosmaer, Geertruida Carelsen, Frederik van Eeden, Jan Toorop, Richard Roland Holst en Adriaan Roland Holst deden in Engeland zelf kennis op van het prerafaëlisme. Een groot deel van de selectie en het transport van prerafaëlitische kunst en lectuur is door deze *go-betweens* bewerkstelligd. Zij selecteerden uit de Engelse cultuur wat hen interesseerde of van pas kwam, en brachten die selectieve kennis via hun geschriften, kunst en literatuur naar Nederland en op volgende recipiënten over. Zo bleek in het geval van Antoon Derkinderen en de literaire generatie van 1910 duidelijk dat hun belangstelling voor het prerafaëlisme werd aangewakkerd door actoren uit hun netwerk die directe banden met Engeland hadden en hun kennis aan hen doorgaven.

Belangrijk bleek daarnaast de rol van Frankrijk en België als doorgeefluik van de Engelse cultuur: de wereldtentoonstelling van 1855 in Parijs, de tentoonstellingen van Les XX en La Libre Esthétique in Brussel, en Franse en Belgische culturele bladen waren voor veel Nederlanders aanleidingen voor een eerste kennismaking met prerafaëlitische kunst en literatuur. Ook de rol van de Duitse uitgever Tauchnitz, die het continent van Engelse literatuur voorzag door middel van goedkope paperbacks, was in de vroegste receptiefase belangrijk, net als kunst- en kunstboekhandels zoals Maison Dietrich en Scheltema & Holkema, die Engelse private press-uitgaven, *picture books* en reproducties naar prerafaëlitische schilderijen verspreidden. Op basis van wat beschikbaar (en betaalbaar) was op het continent vormde men zich geleidelijk een beeld van het prerafaëlisme. Met de verandering en vermeerdering van die import in de loop van de negentiende eeuw, veranderde steeds dat beeld.

De receptie van het prerafaëlisme in Nederland kwam relatief laat op gang en steunde vaak op eerder op gang gekomen receptiestromen in buurlanden. De mate waarin de Nederlandse cultuur vervolgens ontvankelijk bleek voor geïmporteerde prerafaëlitische cultuurgoederen hing sterk af van de bestaande kennis en de heersende waarden en normen omtrent kunst en literatuur, kortom van de samenstelling van het culturele repertoire op een bepaald moment. In 1855, toen men via Frankrijk voor het eerst kennismaakte met de prerafaëlitische schilderkunst, waren de reacties minimaal en over het algemeen negatief omdat deze kunst te zeer botste met de heersende idealistische, academische normen die het repertoire bepaalden. Pas toen het schilderen naar de natuur meer de norm werd en recipiënten zich meer gingen distantiëren van de academische regels, ging men vaker en met waardering schrijven over de vroege prerafaëlitische schilderijen en kwam er meer aandacht voor de kunstbeschouwingen van Ruskin waarin ‘truth to nature’ werd bepleit.

Een zelfde vertraagde doorwerking zien we optreden met betrekking tot de socialistische beschouwingen van Morris. Daar kwam pas aandacht voor toen men in Nederland, decennia later dan in Engeland, oog kreeg voor de sociale en maatschappelijke problemen die de industriële revolutie met zich mee had gebracht. En terwijl in België en Frankrijk al in de jaren tachtig grote belangstelling ontstond voor de symbolistische, mystieke schilderijen van Rossetti en Burne-Jones, bleef kritische receptie in Nederland uit omdat deze kunst nog te weinig aansluiting vond bij het Nederlandse repertoire. Creatieve receptie van Rossetti's werk trad pas op toen het symbolisme zich in de jaren negentig in de Nederlandse kunst en literatuur ging manifesteren.

## 2. Aard – selectie

Wat er precies van het prerafaëlisme bekend werd en wanneer, was dus afhankelijk van de directe en indirecte receptiekanalen waarlangs de Engelse kunst en literatuur Nederland kon bereiken. De bestaande kennis en de heersende waarden en normen omtrent kunst en literatuur – het repertoire – bepaalden vervolgens wat voor houding er ten opzichte van geïmporteerde cultuurgoederen werd aangenomen, welke waardeoordelen erover gevelde werden. Het repertoire bepaalde of Engelse culturele import werd gezien als onkruid dat verdelgd moest worden, of juist als een schone bloem waarvan het zaad ook in eigen grond

moest worden gezaaid. Uit de hier beschreven receptiegeschiedenis blijkt steeds dat men ofwel datgene selecteerde wat aansloot bij het eigen repertoire en waarmee de eigen waarden en normen omtrent cultuur bevestigd en bekrachtigd konden worden, ofwel datgene waaraan men vond dat het eigen repertoire gebrek had en waarmee dat repertoire kon worden aangevuld of veranderd. Omdat het repertoire in de hier beschreven periode steeds veranderde en in verschillende lagen van het culturele veld anders van samenstelling was, werden in de loop der tijd en in verschillende segmenten van het culturele veld steeds andere aspecten van het prerafaëlitisme geselecteerd.

In de jaren zeventig, toen de receptie van het prerafaëlitisme meer van de grond kwam, werden prerafaëlitische realistische schilderijen voor het eerst gezien als een waardevolle aanvulling op het heersende repertoire. De pleitbezorgers van het realisme presenteerden de prerafaëlitische schilderijen als voorbeelden van 'ware' realistische kunst en zagen daarin een welkome culturele vernieuwingsimpuls. Een soortgelijke reactie kwam er eind jaren zeventig op het literaire werk van Swinburne en Rossetti. De eerste recipiënten van deze dichters, onder wie Taco de Beer en Allard Pierson, waren van meet af aan nieuwsgierig en enthousiast over hun werk omdat het gezien werd als modern en als voorzienend in behoeften die al gedurende lange tijd in het literaire veld werden gevoeld. Vroege recipiënten zoals Elisabeth Jane Irving en de gezusters Peaux vonden in de metafysische dimensie van Rossetti's werk een spirituele tegenhanger van het positivisme en het naturalisme dat de seculariserende negentiende-eeuwse cultuur beheerste, en zagen Rossetti's werk om die reden als een waardevolle toevoeging aan het heersende repertoire.

De jonge dichters van Tachtig wilden de Nederlandse poëzie op een hele andere manier vernieuwen. Zij richtten hun aandacht vooral op de paganistische, erotische poëzie van Swinburne, waarin zij een alternatief zagen voor de traditionele christelijke poëzie, en gingen juist dit aspect inzetten in hun strijd tegen christelijke doctrines. De sensuele kant van het werk van Swinburne werd door de Tachtigers gepresenteerd als een radicaal en verfrissend tegenwicht voor de burgerlijke negentiende-eeuwse dichtkunst en als een alternatief voor het heersende repertoire. Anders dan de meer behoudende critici accentueerden zij vooral de controversiële elementen van deze poëzie die botsten met de geijkte opvattingen over cultuur. Doordat die elementen in strijd waren met het heersende repertoire werd daar door meer behoudende actoren geschokt op gereageerd. Tegelijk veranderde het repertoire ook langzaam door de kennismaking met en de gewinning aan die controversiële prerafaëlitische elementen en poëtische normen.

De meer geëngageerde geschriften van Morris, Ruskin en Crane, waarin de noodzaak van het streven naar een socialistische samenleving werd bepleit in dienst van een bloeiende kunst, werden in de jaren negentig een grote inspiratiebron voor geëngageerde schrijvers en kunstenaars, en werden door hen geselecteerd en onder de aandacht gebracht. Zij misten in het individualisme van Tachtig maatschappelijke betrokkenheid en zochten naar een manier om het Schone en het Goede, de kunst en de samenleving met elkaar te verzoenen. In de beschouwingen van Morris, Ruskin en Crane vonden zij ideeën die precies aansloten bij dit verlangen naar engagement. Veel van deze schrijvers en kunstenaars hadden hun ideeën over socialisme en gemeenschapskunst al deels ontwikkeld toen zij kennismaakten met deze kant van het prerafaëlitisme. In die gevallen vonden recipiënten in het prerafaëlitisme aspecten die een aanvulling vormden op of een bevestiging waren van de culturele waarden die zij er al

langer op na hielden. Dat was bijvoorbeeld het geval bij Antoon Derkinderen. Hij was vanaf het begin van zijn carrière sterk op middeleeuwse en gotische kunst en kunstpraktijk gericht. Het prerafaëlisme, dat hij later ontdekte, sloot bij dat mediëvalisme aan. Bij Van Eeden voltrok zich een soortgelijk proces. Al vanaf het begin van zijn schrijverschap streefde hij ernaar het Schone en het Goede in literatuur te verenigen. Later voegde zich daarbij ook de behoefte het Goede te doen in de maatschappij. Toen hij in 1893 kennismaakte met het werk van Ruskin, bleken diens overtuigingen naadloos te passen in dit streven. Vervolgens heeft Ruskins werk mede richting gegeven aan Van Eedens engagement en heeft het zijn maatschappijopvatting concreter gestalte gegeven.

Een ander punt waarop het prerafaëlisme voorzag in een behoefte, was de toegepaste kunst of gebruikskunst. Een beeld dat zich vanaf de jaren negentig in de receptie van het prerafaëlisme aftekende is dat van de Engelse cultuur als een cultuur die als geen andere aandacht heeft voor de dingen die ons omringen, voor de schoonheid van gebruiksvoorwerpen, meubels, boeken, enzovoort. De productie van Morris & Co. en van de Arts and Crafts Movement werd gezien als een van de eerste geslaagde pogingen om de kunst weer los te koppelen van commercie en industrie, en ambachtelijke, bezielde producten te maken die een bron van vreugde waren voor de maker en de gebruiker. Men presenteerde de nieuwe Engelse boekkunst dan ook als een voorbeeld voor de richting waarin ook de Nederlandse boekverzorging (en de normen daaromtrent) zich moest ontwikkelen: naar een natuurlijke, ambachtelijke, eerlijke en eenvoudige boekkunst die harmonie en kracht zou uitstralen. In de kritische receptie van de Engelse boekkunst werd deze opgevoerd als richtinggevend voor de manier waarop het Nederlandse repertoire zou moeten worden bijgesteld en verrijkt.

Er zijn gevallen aan te wijzen waarin niet uit te maken valt wat er eerst kwam, de receptie van het prerafaëlisme of een nieuwe overtuiging. Was een oriëntatie op het prerafaëlisme het gevolg van veranderende opvattingen over cultuur (van veranderingen in het repertoire), of was de kennismaking met het prerafaëlisme daar juist de oorzaak van? Vaak zal er sprake zijn geweest van een combinatie van beide, van een wisselwerking tussen wat men al wist of dacht en de nieuwe import die hen bereikte. Soms lijken bepaalde thema's, typen en overtuigingen als een virus in de lucht te zitten zonder dat de bron ervan achterhaald kan worden. Het is een interessante vaststelling op zichzelf dat er op een bepaald moment in de geschiedenis als gevolg van een wisselwerking tussen allerlei cultuurinterne en -externe ontwikkelingen een soort 'cultureel virus' ontstond (een fascinatie voor de mystieke vrouw, voor middeleeuwse gemeenschapskunst, et cetera) dat zich naar allerlei uithoeken van het culturele veld verspreidde zonder dat kan worden bepaald wie door wie werd aangestoken en waar de bron van het virus gesitueerd moet worden. Dat het prerafaëlisme daarbij vaak één van die bronnen is geweest, is in deze studie extensief beschreven. Zoals duidelijk zal zijn geworden, ging het mij er daarbij niet om het prerafaëlisme als eerste of enige bron aan te wijzen, maar om vast te stellen welke functie die specifieke Engelse import vervulde in de vorming van Nederlandse kunst, literatuur en kunstopvattingen.

### 3. Functie – poëtica, ideologie, stereotypie

In de jaren tachtig en het begin van de jaren negentig werden prerafaëlitische kunst en geschriften van belang voor de vorming van Nederlandse opvattingen over kunst en literatuur. Uit de 'Inleiding' van Kloos bij de gedichten van Perk wordt duidelijk dat Rossetti's sonnetten een functie hebben vervuld in de vorming van Kloos' overtuiging dat een sonnet de ideale poëtische vorm was om een momentane emotie in te vangen. De poëzie van Swinburne sterkte hem tegelijkertijd in het idee dat een dichter zich niet voor zijn publiek moest verlagen of zijn gevoelens en gedachten moest veralgemeniseren ten gunste van de verstaanbaarheid. Tegenover die poëtica formuleerde de dichter Koster juist de eis dat poëzie uit een eenvoudige, natuurlijke taal moest worden gevormd. In die overtuiging wist hij zich gesterkt door de vroege gedichten van Morris. Henriette Roland Holst leerde op haar beurt van Morris dat het socialisme noodzakelijk was om een verheffing van de kunst te kunnen bereiken. Zij kwam mede via zijn beschouwingen tot het inzicht dat zij poëzie wilde maken die uiting gaf aan dat hoge ideaal.

Voor de generatie van negentig vervulden de beschouwende geschriften van Morris, Ruskin en Crane vooral een ideologische functie: hun gezaghebbende stemmen konden aanwezige ideeën over kunst en samenleving ondersteunen en helpen uitkristalliseren. Prerafaëlitische werken waren daarvoor zeker niet de enige of de eerste bron, maar hun rol in de constructie van dat denken is wel van groot belang geweest. *Mentions* van deze werken functioneerden herhaaldelijk als autoriteitsargument. Het noemen van de naam 'Morris' diende als bewijsmateriaal voor de stelling dat het Schone en het Goede in kunst en kunstenaars moest en kon worden verenigd. De redenering die achter die *mention* schuilging was dat wie Morris hoog achtte ook diens opvatting niet kon tegenspreken dat kunstenaarschap en engagement idealiter moesten worden verbonden. De vertalingen die er rond 1900 van het werk van Ruskin verschenen, werden gepresenteerd als voorbeeld voor de moraal, de leefwijzen, de opvoeding en de staatsinrichting in Nederland en op die manier werd daaraan eveneens een ideologische functie toegekend.

De prerafaëlitische kunst en literatuur werden in de receptiedocumenten herhaaldelijk gepresenteerd als de Goede en gezonde tegenhangers van de dominante Franse cultuur. 'Frans' stond gelijk aan zinnelijk, immoreel en overdadig, terwijl 'Engels' geassocieerd werd met ethisch, sober, primitief en gezond. In de Engelse toegepaste kunst zag men tekenen van regeneratie. Door deze te karakteriseren met termen als 'krachtig', 'potig', 'mannelijk' en 'gezond', werd zij afgezet tegen de 'zwakke' en 'weke' industrie- en Art Nouveau-producten uit België en Frankrijk, waarmee de Nederlandse kunstenaars zich minder wilden vereenzelvigen. Ik heb de oppositie Frans-Engels nu alleen onderzocht voor zover deze in het receptiemateriaal over het prerafaëlisme naar voren is gekomen. Het valt te verwachten dat deze oppositie zich op meer plaatsen in het culturele discours van rond 1900 manifesteert. Het zou dan ook de moeite waard kunnen zijn de Frans-Engelse rivaliteit nader te onderzoeken binnen het kader van processen van transnationale beeldvorming en nationale culturele identiteitsvorming in deze periode.

Ook andere momenten in deze receptiegeschiedenis laten zien dat in het fin de siècle nog sterk in nationale kaders werd gedacht. Nationalistische sentimenten konden een bepalende rol spelen bij de appreciatie dan wel afkeuring van buitenlands cultuurgoed. Zo

voelde men zich steeds geroepen om de invloedrijke kunstcriticus Ruskin tegen te spreken wanneer deze zich negatief uitliet over de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst. En ten tijde van de Boerenoorlogen verloor de Engelse cultuur voor Nederlanders een deel van haar aantrekkingskracht omdat de Nederlanders, die partij trokken voor hun Zuid-Afrikaanse stamverwanten, het optreden van het Britse leger in Transvaal afkeurenswaardig vonden. Die nationalistische sentimenten maakten dat men fel reageerde op Swinburnes oorlogspoëzie, en dat men Crane, die tegen de oorlog was, juist als een groot politicus onthaalde. Het is aannemelijk dat de houding ten opzichte van een vreemde cultuur over het algemeen verandert wanneer deze conflicteert met het beeld van en de gevoelens omtrent de eigen cultuur, maar ook deze aanname vereist nader onderzoek.

#### 4. Functie – interferentie

In de negentiende eeuw hebben zich in het culturele veld opeenvolgend verschillende revoluties voorgedaan, eerst in de schilderkunst, daarna in de literatuur, en vervolgens in de kunstnijverheid. In alle drie die revoluties heeft het prerafaëlitisme een rol gespeeld. Niet alleen heeft het de vorming van gedachten over de richting die de kunst en de literatuur op moesten gaan mede bepaald, zoals hiervoor is beschreven, het bracht ook een nieuwe dynamiek teweeg in de Nederlandse culturele productie. Rossetti's lelies, Swinburnes passiebloemen, Cranes bloemenvolk en Morris' bladdecoraties, ze schoten allemaal wortel in Nederlandse grond.

Een eerste vorm van creatieve receptie zien we optreden in het werk van Kloos, die in 1882 een motto van een van zijn gedichten aan Swinburne ontleende. Dat motto is afkomstig uit het sadomasochistisch geïnspireerde gedicht 'Dolores', dat Kloos' eigen gedicht precies die radicale lading meegaf die hij wenste: op deze manier zette hij Swinburnes poëzie in om zijn eigen antiburgerlijke en antichristelijke intenties naar voren te brengen. Daarnaast zien we in zijn werk en dat van Perk de mystieke, onbereikbare vrouw en de fatale vrouw optreden, vaak in gedaanten die vergelijkbaar zijn met prerafaëlitische voorstellingen van deze typen. Ook in andere segmenten van het culturele veld werd aan prerafaëlitische vrouwenfiguren zoals 'The Blessed Damozel' gerefereerd. Naarmate de negentiende eeuw vorderde werden de kenmerkende aspecten van de prerafaëlitische *femmes fatales* en *femmes fragiles* zodanig bekend dat ze als topoi gingen fungeren in het literaire discours.

In de jaren negentig heeft een brede oriëntatie op de nieuwste prerafaëlitische kunstproducten – de boekuitgaven van Morris en Crane, de glas-in-loodramen van Morris & Co., de pentekeningen en houtsneden van Ricketts en Shannon – een weerslag gehad op het werk van Nederlandse symbolistische kunstenaars, boekverzorgers en gemeenschapskunstenaars zoals Toorop, Roland Holst en Derkinderen. Naast het voorbeeld van de middeleeuwen en van andere gemeenschapskunstenaars, werd de kunst van de Arts and Crafts Movement tot voorbeeld genomen om een ambachtelijke, natuurlijke kunst te realiseren waarin geest en materie samenkwamen. De navolging van dat voorbeeld betreft in ieder werk andere elementen: soms ligt de overeenkomst in het gebruik van gelijksoortig materiaal, soms in de formele overeenkomst tussen bepaalde ornamenten, lettertypen en pagina-indelingen, of in het soort symbolistische voorstellingen. Vaak ging de integratie in



Nederlandse artefacten met transformatie gepaard, waardoor de overeenkomsten niet meer als bewuste verwijzingen in de vorm van allusies of referenties kunnen worden opgevat. Er is dan sprake van een vorm van interferentie waarbij het gereciperde vergaand geïntegreerd is geraakt in het werk van de ontvangende kunstenaar en doorwerkt op stilistisch, symbolisch en/of thematisch vlak. In het hoofdstuk over Toorop zijn hiervan enkele voorbeelden aan de orde gekomen.

In de literatuur van de jaren negentig komen we prerafaëlitische interferenties vooral tegen in het werk van Van Eeden, die niet alleen in praktisch en poëticaal opzicht door Ruskin gevormd werd, maar die zich ook voor gedichten en romans door Ruskins leer liet inspireren. Zo functioneert Ruskins visie op het verleden, het heden en de toekomst als construerend principe in het tweede en derde deel van *De Kleine Johannes*. Verder zagen we in de jaren negentig dat Van Eeden en Koster in hun teksten alluderen op Cranes visuele voorstelling van een bloemenvolk in *Flora's Feast* en *Queen Summer*, wat de picturale kracht van hun teksten versterkt.

In de ontwikkeling van een Nederlands symbolisme is het prerafaëlitisme, en dan vooral de symbolistische en mystieke aspecten daarvan, ook van belang geweest. Boutens en Toorop refereerden aan de mystieke werken van Rossetti om in woord of beeld een nieuwe uitdrukking te geven aan de poging om contact te maken met een bovenaardse Ziel. Boutens en Bloem gaven met behulp van referenties aan de mystieke kunst van Rossetti en Burne-Jones een nieuwe vorm aan de thematiek van het verlangen naar zielsgemeenschap en bovenaards geluk. Ten slotte werden de metrische inventies van Swinburne door de generatie dichters van 1910 nagevolgd omdat zij zich in formele zin opnieuw wilden aansluiten bij een traditie van grote dichters.

## 5. Functie – positiebepaling

Uit het bovenstaande is al gebleken hoe het prerafaëlitisme gefunctioneerd heeft in het ontwikkelen en scherpstellen van bepaalde opvattingen over literatuur en kunst, en hoe het prerafaëlitisme voorzag in nieuwe vormen en beelden waarmee de eigen creatieve productie kon worden gevoed. Tot slot kon het recipiëren van een buitenlands voorbeeld culturele actoren dienen in hun streven naar een betere positie in het culturele veld. Daarmee is niet gezegd dat zij hun receptie van het prerafaëlitisme per definitie bewust voor dit doel inzetten. De referenties aan het prerafaëlitisme functioneerden echter wel op die manier. Boutens bijvoorbeeld gaf zelf aan dat hij grote buitenlandse dichters uitgaf en vertaalde om in de Nederlandse schoonheidsbehoefte te voorzien. Maar door zijn naam als vertaler aan Rossetti te binden en Rossetti's gedichten in zijn vertalingen door enkele ingrepen naar zijn eigen oeuvre toe te schrijven, versterkte hij tegelijkertijd de band tussen hem en deze grote Engelse dichter, en werd hij bekend als een zielsverwant van Rossetti, wat effect had op zijn positie en reputatie. Antoon Derkinderen, om nog een voorbeeld te noemen, werd in de kritische geschriften van zijn tijdgenoten al snel met internationale meesterskunstenaars zoals Morris vergeleken. Daardoor kreeg zijn werk een internationale allure en kreeg hij zelf een status als koploper op het gebied van de nieuwe kunst in Nederland.

In de receptie van Koster, een dichter die zich in de periferie van het netwerk van Tachtig bewoog, speelde strategie een belangrijke rol. Hij zette het werk van de Tachtigers af tegen de Engelse poëzie, die volgens Koster het hoogste stond. Daarmee benadrukt hij de tekortkomingen van de poëzie van de Tachtigers, die hem bij zijn intrede in het literaire veld zo ongenadig hadden laten vallen. Vervolgens probeerde hij op verschillende manieren de indruk te wekken dat zijn eigen werk *wel* aansloot bij de Engelse literatuur. Op die manier leek hij te willen bewerkstelligen dat zijn werk als een hogere vorm van poëzie zou worden gezien dan die van de Tachtigers.

Ook bij de Tachtigers zelf vervulde de receptie van het prerafaëlisme een strategische functie. Kloos afficheerde zich openlijk met de paganistische en erotische poëzie van Swinburne, waardoor hij zijn eigen werk een radicale uitstraling gaf die de vernieuwingskracht ervan nog eens extra onderstreepte. Rossetti en Swinburne hadden zich in Engeland veel eerder dan Kloos en de zijnen gedistantieerd van de christelijke en burgerlijke negentiende-eeuwse poëzie. Zij dienden dus als richtsnoer bij de positiebepaling van de Nederlandse dichters die zich los wilden maken van de tendenskunst. De Tachtigers imiteerden Swinburnes zinnelijke poëzie uiteindelijk niet, maar door middel van citaten en *mentions* in hun kritische en creatieve werk werd aan hun eigen positie wel een zweem van radicaliteit meegegeven waardoor hun vooruitstrevende intenties des te sterker uitkwamen.

Omgekeerd kon ook een antihouding ten opzichte van het prerafaëlisme strategisch werken. Een dergelijke houding zagen we na 1900 aangenomen worden door schrijvers en kunstenaars die zich als literaire en artistieke voorhoede wilden profileren. Gemeenschapskunstenaars die in de jaren negentig die voorhoede hadden gevormd, lieten zich na 1900 negatief uit over het werk van Crane, dat hen eerder juist tot voorbeeld had gediend, omdat dit werk een zodanige massale populariteit had gekregen (massacultuur geworden was) dat het voor hun haar artistieke, exclusieve en vernieuwende allure had verloren en zij zich er niet meer mee wilden vereenzelvigen. Voor Van Eyck was het zich niet openlijk willen afficheren met prerafaëlitische poëzie een manier om af te rekenen met zijn literaire voorgangers, de Tachtigers en Boutens, voor wie het prerafaëlisme tot de kern van hun repertoire had behoord.

## 6. Waar dit boek eindigt

In deze studie is de Nederlandse receptie van een amalgaam van Engelse literatuur, beeldende kunst en kunstopvattingen in extenso beschreven. Op verschillende plaatsen in dit boek heb ik daarbij laten zien dat de receptie van de Engelse, prerafaëlitische cultuur niet op zichzelf stond of geïsoleerd plaatsvond, maar dat zij functioneerde binnen een kader van andere internationale receptiestromen, en dat zij verbanden aanging met culturele import uit andere landen. Zo kreeg de receptie van het prerafaëlisme bij Derkinderen betekenis binnen zijn op middeleeuwse kunst en op het werk van Puvis de Chavannes geïnspireerde kunstpraktijk. Bij Frederik van Eeden smolten de indrukken die hij in het werk van Morris en Ruskin opdeed als het ware samen met dat wat hij vond bij Amerikaanse en Duitse utopistische denkers zoals Thoreau en Oppenheimer. Een onderzoek naar de receptie van het prerafaëlisme alleen kan onmogelijk voldoende recht doen aan de smeltkroes die de

Nederlandse cultuur ten tijde van het fin de siècle was en aan de culturele kruisbestuivingen die daar plaatsvonden. Wel heb ik ernaar gestreefd de meest in het oog springende interculturele verbanden in de receptie van het prerafaëlitisme aan de oppervlakte te brengen. Idealiter zouden de resultaten van dit onderzoek echter ingebed moeten worden in een cultuurgeschiedenis die niet alleen de Engelse maar ook andere buitenlandse input in de Nederlandse cultuur van het fin de siècle in het betoog betreft. De nog relatief onbelichte rol van Duitsland en Scandinavië verdient daarbij in het bijzonder nadere wetenschappelijke aandacht.

Door de keuze voor een interdisciplinaire en intermediale benadering heeft dit onderzoek licht kunnen werpen op de overeenkomsten tussen de receptiemechanismen in het literaire veld en het veld van de beeldende kunst in het fin de siècle. Schrijvers en kunstenaars hielden er rond 1900 gelijksoortige opvattingen over cultuur op na en hadden soortgelijke beweegredenen om het prerafaëlitisme te recipiëren. Zij maakten daarom meermaals dezelfde selecties uit het prerafaëlitische aanbod, die vervolgens op soortgelijke manieren in hun werk functioneerden. De overlap en interactie tussen het literaire en het artistieke domein is niet alleen manifest in de receptie van het prerafaëlitisme, maar is ook een belangrijk kenmerk van de cultuur van het fin de siècle in het algemeen, dat in toekomstig onderzoek nader aandacht zou verdienen.

Ik begon dit boek met een citaat van Huizinga, die stelde dat de Nederlandse cultuur als geen andere aan allerlei invloeden van buiten is blootgesteld. Voor de geïmporteerde prerafaëlitische cultuurproducten heb ik kunnen vaststellen hoe die in Nederland, in Huizinga's woorden, zijn opgenomen en verwerkt. De vraag naar de betekenis van cultuurtransfers heb ik daarbij echter niet gesteld als een vraag naar invloed, maar geoperationaliseerd in termen van aard en functie. Met deze opzet heb ik willen laten zien dat receptieonderzoek verder kan gaan dan het beschrijven van overeenkomsten tussen artefacten of het speculeren over mogelijke interculturele invloeden. De resultaten van hermeneutische analyses van teksten en artefacten hebben nader betekenis gekregen binnen een bredere receptiecontext; deze zijn verbonden aan de resultaten van analyses van kritische receptiedocumenten en aan contextuele gegevens over de posities van de betrokken recipiënten. Bovendien is met deze opzet de actieve en bepalende rol van actoren in de selectie, het transport en de integratie van vreemde elementen in de doelcultuur benadrukt. Met een dergelijke functionalistische en handelingsgerichte benadering van receptieprocessen, en door een gecombineerd gebruik van institutionele en hermeneutische analysemethoden zal deze tak van cultuurgeschiedenis hopelijk ook in de toekomst vruchtbare nieuwe onderzoeksresultaten kunnen opleveren.

## Summary

In 1896, the English art critic Gleeson White stated: 'Pre-Raphaelite! – the term is accepted, and a singularly individual movement of romanticism in literature and art must needs be content with the ill-formed adjective.' What started in 1848 as a 'Brotherhood' of artists and writers who rebelled against Victorian artistic and literary conventions had grown into a broad movement in literature, visual and decorative arts by the end of the nineteenth century. This movement of modern artists and writers not only grew influential in Britain by that time, 'Pre-Raphaelitism' also received widespread recognition on the continent. A columnist of *The Studio* wrote in 1898: 'No matter what the Pre-Raphaelite brotherhood actually meant, or what Mr. Ruskin put forward as their creed, the movement we see developed to-day is deeper and broader than they guessed. It began before them, and it has lasted beyond them.'

In this study, the main focus is to investigate the kind and function of the reception of Pre-Raphaelitism in the Dutch cultural field from 1855 to the 1910s onwards. In this period, the term 'Pre-Raphaelitism' was used to name a variety of English literature, visual arts and decorative arts from the second half of the nineteenth century. This study shows through which channels Pre-Raphaelitism reached The Netherlands, of what kind the reception was, and which functions the received elements got on various planes: on thoughts about art and literature, on thoughts about art and society, in literary and visual artefacts, and in cases of position taking of actors in the cultural field.

By the time of the great exhibition in Paris in 1855, Pre-Raphaelitism had been the subject of discussion in The Netherlands for the first time. From this point forward, a process of acceptance and appropriation began and has continued into the twentieth century. Throughout this period, one can distinguish various phases. During the first phase, which continued until about 1880, Pre-Raphaelite art and literature was discovered and its value was explored. In the 1880s, the reception intensified, especially in the literary field. Both conservative and innovative writers found something to their liking in the poetical works of Rossetti and Swinburne. They transported these works to The Netherlands to take them as an example for the renewal of their own poetry. In the 1890s, the attention shifted from Pre-Raphaelite aesthetic poetry to the decorative arts, the socialist writings of Morris and Crane, and the symbolist works of Rossetti. These writings and artworks played a role in the development of Dutch symbolism and Dutch community art. Finally, after 1900, people grew more critical about Pre-Raphaelitism, as it no longer fully responded to the needs of the modern age. In the first decade of the new century however, the Pre-Raphaelite movement remained popular, and it continued to function as a benchmark in the fields of book design and poetry.

Besides a historical overview that uncovers the various phases in the reception process of Pre-Raphaelitism in The Netherlands, this study also contains five case studies in which the reception activities of five artists and writers are analysed in detail. Consecutively, Frederik van Eeden, Edward B. Koster, P.C. Boutens, Antoon Derkinderen, and Jan Toorop are discussed. These case studies provide a comprehensive overview of the characteristics of the reception of Pre-Raphaelitism, and of the various functions Pre-Raphaelitism fulfilled in

Dutch literature and visual arts. Together, the case studies are representative for the reception history as a whole.

### 1. Earliest reception

The reception of Pre-Raphaelitism in The Netherlands started later than in France and Belgium. This meant that the fiercest debates on the value of Pre-Raphaelitism in other countries were already over at the time this movement became known in The Netherlands. However, the first acquaintance with the early realistic paintings of the Pre-Raphaelites in the 1850s and 1860s was not without a struggle in the Netherlands. For the few critics who noticed these paintings, the sight of them was a gymnastic exercise in taste. This kind of art did not correspond with their repertoire (their knowledge of art and their cultural norms and values): in their opinion, the Pre-Raphaelites based their works too much on nature, and had insufficient regard to idealistic conventions. As a result, these critics found that Pre-Raphaelite Biblical and literary scenes lost their sublime character. They rejected the early Pre-Raphaelite paintings of Millais and Holman Hunt because of their triviality and ugliness. However, a process of habituation meant that this art, as well as realistic art from other countries, slowly became accepted in The Netherlands in the 1870s. The idea that imitation of nature was too easy, too trite, and therefore no art at all, was slowly replaced by the idea that ‘truth to nature’ in art could also be Beautiful and True. In accordance with this new artistic theory, people started to pay positive attention to the paintings of Holman Hunt and the art criticism of Ruskin, who had advocated the principle of ‘truth to nature’.

In the literary field, the process of acceptance was much faster because the reception in this area did not start before a favourable reception climate had developed. By the end of the 1870s, not only did the repertoire conflict less with Pre-Raphaelite norms, recipients also highlighted exactly the elements that did not depart too much from that repertoire, and they interpreted the received elements often towards their own literary norms and values. The first recipients who wrote about the Pre-Raphaelite poets Swinburne and Rossetti in schoolbooks and cultural magazines (Taco de Beer, Edmund Gosse, and Allard Pierson), presented them as innovative writers whose poetry was worth imitation. The erotic, pagan, and antichristian aspects of Swinburne’s poetry however, were hardly noticed by De Beer in his *Literary Reader*. Gosse and Pierson explained these elements by interpreting them in line with their own repertoire as a substitute for traditional religion.

### 2. Reception at the time of The Eighties Movement

Allard Pierson and Carel Vosmaer, two early recipients, both felt that Dutch poetry would be able to renew itself when young poets would take English poetry as an example. That is exactly what a group of young poets did around 1880, albeit in a different way than Pierson and Vosmaer had had in mind. While Pierson had tried to justify the radical aspects of Swinburne’s work and Vosmaer had mostly emphasised the conservative aspects of the poet’s work (its impressions of nature, its classicism), the young poets of the Eighties

Movement, however, discovered the controversial (antichristian and erotic) aspects of Pre-Raphaelite poetry with curiosity. In Swinburne's work, they were attracted to pagan and passionate aspects, which they discussed enthusiastically in their own letters, essays and poems. In order to present themselves as literary avant-garde, they provocatively highlighted the pagan and antichristian aspect of Pre-Raphaelite poetry, the sensuality of it, and the imagination of the mystical and fatal woman in this poetry. Furthermore, the work of Rossetti contained mood poems in a form that the poets of the Eighties Movement found most suitable for the expression of individual emotions: the sonnet. Rossetti's sonnet sequence 'The House of Life' gives individual expressions of momentous experiences, and therefore became a great example.

At the time the individualistic, sensual and antichristian aspects of Pre-Raphaelitism were embraced by the poets of the Eighties Movement, a mass of more conservative critics propagated less controversial elements of Pre-Raphaelite poetry (for example Christian and mystical elements, nature worship and classicism), which the Dutch repertoire, according to them, was lacking. They saw these elements as a highly necessary spiritual and soulful counterweight for predominant positivism and naturalism, and they presented them as examples for Dutch culture. As a result, these critics were for example more focussed on the poem 'The Blessed Damozel' and other ballad-like poems of Rossetti than on his sonnets that were advocated by the Eighties Movement. In these longer poems it is not the erotic element that comes to the fore, but mystical and medieval themes, just like in the early poems of William Morris, which were also popular among these more traditional recipients.

Among the latter we can count the poet, translator and critic Edward B. Koster. His aim was to get recognition from the Eighties Movement and to join their circle. However, this ambition has never become a reality because the Movement saw him as an imitator and they treated him as a minor poet. As a reaction to this rejection, Koster distanced himself from them in a strategic way. He emphasised continuously that he considered English poetry to be much higher than the poetry of the Eighties Movement, and he accentuated the connection and similarity of English poetry with his own work. He did this firstly by highlighting the similar characteristics of Pre-Raphaelite poetry and his own work – use of simple language, and moral content – in his articles. Secondly, he adapted Pre-Raphaelite poetry in his translations in a way that made these poems look more similar to his own poetry. Thirdly, he alluded and referred to English examples in his own poems.

### **3. Community art and symbolism**

In reaction to the individualism and aestheticism of the Eighties Movement, and because of concern about society, which was changing at breakneck speed at the end of the nineteenth century, artists and writers started to feel involved with society and began to try to connect art and society, the Beautiful and the Good, during the 1890s. As a result, the focus shifted from the aesthetic poetry of Swinburne and Rossetti to the socially committed art and essays about art of Walter Crane and William Morris, and to the ethical writings of Ruskin. At the end of the 1880s, Crane, Morris, and Ruskin were presented in introductory articles as examples of artists who combined artistry and social commitment in an ideal way.

Thereafter, Pre-Raphaelite thoughts about society were going to play a role in the formulation and development of theories on the relationship between art and society. Partly through essays of Crane, Morris, and Ruskin, the idea was developed that art and society were strongly connected and thus influenced each other. Therefore, the struggle for social justice became a struggle for authentic artistic expression as well: one could not exist without the other. This opinion was not only prevailing among socialist artists and writers such as Henriette and Richard Roland Holst, but also among utopians such as Frederik van Eeden. From the beginning of his career, Van Eeden pleaded for an art that would be Beautiful and Good at the same time, and for artists to be socially committed. Particularly in English culture he found many examples of ways in which the Beautiful and the Good could be united. He formulated his ideas about state reform and utopianism partly on the basis of Ruskin's, Morris', and Crane's writings. He mentioned and cited their opinions and used their authority to ratify his own arguments. Moreover, Ruskin's essays were a support to him during the development of his own colonisation plans. His utopianism, and the decisive role Ruskin played at that point, did not only take shape in Van Eeden's literary work, but was eventually also applied in the colony of Walden.

The artist Jan Toorop was also striving for an art that was both aesthetical and ethical. He was worried about the societal changes in his time and about the effects of industrialisation and commercialisation on the arts. In articles, lectures, and artworks, he expressed his opinions about society. Much earlier than other recipients, he went to London to orientate himself on modern art. By then, he also read Morris' lecture *Art and Socialism*. Thus, he began to believe that industry and commerce restricted art, and that utensils made by machines were soulless. In an attempt to strive against these developments, Toorop started to design and produce posters, book covers, and some furniture and clothes, to make art available for a larger group of people, just like Morris and other community artists had done. For Toorop, Pre-Raphaelitism functioned as a reference, which became visible in the form of various interferences in his texts and his creative production.

Also in the fields of decorative art and book design, we see that orientation on the decorative arts and essays on art of Crane, Morris, and Ruskin, led to innovations in this field. From 1892 onwards, book design began to flourish under the influence of Pre-Raphaelite examples. Firstly, some innovations were achieved according to the decoration and illustration of books, in line with the works of Crane, Ricketts and Shannon. Around 1900, the attention shifted to typography and crafty printing methods, in which case Morris' ideas about book design were especially guiding.

The case study about Antoon Derkinderen shows the big impact of the orientation on Pre-Raphaelitism among the network of community artists. Initially, Derkinderen was not very interested in English art and culture, and he mainly focussed on French and medieval sources. However, his environment (a network of community artists and admirers of Pre-Raphaelitism) made him receptive to Pre-Raphaelite elements, which affected his work. Jan Veth and Richard Roland Holst brought him into contact with English art, which stimulated his interest in it. In 1902, he eventually made a trip to England to familiarise himself more with English stained glass materials and production techniques, and with mural painting. To him, Pre-Raphaelite applied art became an example for the way in which an orientation on the Middle Ages could lead to innovations in art, and to a reconnection of art and community.

At the same time, a symbolist and new mystical movement started to manifest itself in Dutch art and literature, in which Pre-Raphaelitism also played a role. This can be shown by the works of Toorop and the poet P.C. Boutens, who both preferred the mystical, symbolist artworks of Rossetti. Toorop called the painting *Beata Beatrix* one of the few spiritual artworks of his time, and placed it in a mystical tradition of art in which he himself also wanted to work. Boutens wrote a sonnet on Rossetti's mystical portraits of Jane Morris, through which he expressed the theme of getting into contact with the transcendental, the Soul. Besides, Toorop as well as Boutens was fascinated by Rossetti's medievalist poem 'The Blessed Damozel'. Just like Toorop's own work, the poem expresses the contrast between heaven and earth, the spiritual and the sensual. Similar to Boutens' work, the poem focuses on the contact with an unreachable, spiritual beloved. Both Toorop and Boutens found in Rossetti a kindred spirit who tried to express the same spiritual themes, and both have tried to emphasize their kinship with this man of greatness in various ways: in lectures, through translations, and through references to Rossetti's work in art and poetry.

The poetry of Rossetti and Boutens show a lot of similarities in themes, metaphors and ways of expression, and also their ekphrastic poems (poems on artworks) have some characteristics in common. The relationship between Toorop's artworks and Pre-Raphaelite art, however, is less direct. His symbolist works, which are dominated by lines and colours, are more abstract than Pre-Raphaelite works. Toorop's creative reception always concerned specific (highly simplified and abstracted) forms and patterns, which he incorporated in a symbolist context. It was not only in Toorop's work that Pre-Raphaelite elements underwent such a radical transformation. The work of Antoon Derkinderen also shows this kind of assimilation. Derkinderen's aim was to incorporate his art in an architectural, monumental context. Consequently, the subjects and symbols he may have found in Pre-Raphaelite art, transformed in his work into more abstract and simplified shapes in sober colours. Nevertheless, both the Pre-Raphaelites and artists such as Toorop and Derkinderen aimed to represent general truth.

#### **4. Pre-Raphaelitism in the twentieth century**

Although the reception of Pre-Raphaelitism did not end at the turn of the century, the great enthusiasm of the 1890s was soon accompanied by an increasing criticism. Already in the 1890s, socialists stated that Pre-Raphaelite writings about society lacked a link with reality and practice, and therefore could not serve as guidance for their political actions. Around 1900, the fact that Pre-Raphaelitism became more widely distributed and became increasingly popular and commercialised, made the artistic elite to distance itself from their former examples. At the end of his career, Toorop stated that he found Pre-Raphaelitism way too sentimental for his taste. Richard Roland Holst eventually thought the Pre-Raphaelites to be too individualist. Van Eeden associated the term 'Pre-Raphaelitism' in 1910 with childish idealism.

Not only commercialisation of Pre-Raphaelite art had an impact on the declining reputation of it among Dutch artists, but also British colonial policy in South Africa and the



Boer Wars caused a more critical attitude towards English culture among the Dutch, who felt related to the Boers. Furthermore, the association of Pre-Raphaelitism with decadence made this art less worthy of imitation. Finally, the attitude of Ruskin and Morris in particular towards modern industry and modern techniques was too conservative according to many Dutchmen. In contrast to Dutch utopians, Ruskin and Morris saw no good in implementing the advantages of industrial developments into their future plans.

Nevertheless, also after 1900 there was no evidence of an overall settlement with Pre-Raphaelitism, and Dutch recipients found counterarguments for a lot of negative opinions that had aroused. What still remained was a broad admiration for English art renewals, for certain Pre-Raphaelite themes, and for Pre-Raphaelite views of society, even though this was accompanied by a certain scepticism about the usefulness of Pre-Raphaelite inventions and ideals in modern times. According to the Dutch, Pre-Raphaelite art showed more signs of regeneration than degeneration or decadence: people still found it a powerful and healthy art. For many of them, also Crane's picture books still got charm, and as Crane was against the Boer War and profiled himself as 'pro-Boer', he kept his established reputation, even in times of British political failure. Also Ruskin's principles were still received as morally high. Just after 1900, his work was translated many times to serve as a guide for an ethical and aesthetical life. Furthermore, around 1910 the early Pre-Raphaelite poetry of Rossetti and Swinburne became once more an example for a new generation of poets. It provided this poetical 'generation of 1910' with new forms and ways of expressions to articulate their desire for (spiritual) happiness. Just in these vertigo years, the 'other-world poetry' of Rossetti offered them the possibility to escape from bitter reality.

## **5. Pre-Raphaelitism in The Netherlands as a case study**

This study not only gives insight into the specificity of the reception process of Pre-Raphaelitism in The Netherlands around 1900, and in the functions Pre-Raphaelite elements fulfilled in Dutch culture; it also sheds light on the development of transnational reception processes in general, and on the various functions international cultural goods can fulfil in a target culture.

With regard to the selection and transfer of foreign cultural products, this study shows that two factors were of great importance: the extent to which neighbouring countries could provide information, and the direct contacts Dutch recipients maintained with the source culture. These two channels generated most of the cultural import, and through these channels, imported goods got most widespread. Affordability (cheap paperbacks, art reproductions) also played a role. Apart from that, many recipients made well-considered selections from the international cultural supply. People often deliberately highlighted just these elements which their own culture lacked, or, on the contrary, which fitted in perfectly with their own repertoire and were in fact a confirmation of it.

When foreign elements had found their way into the target culture, they could function in numerous ways in their new context. This study shows that a lot of imported essays got an ideological function: they offered new ideas, set minds in motion, and could be the foundations for new theories, action plans, world views, or theories of art. On the level of

creative production in the target culture, imported elements could feed a new literary or visual artwork. They could offer the recipient new forms or metaphors to express or represent a certain theme in a new way.

Frequently, references or allusions to other art and literature in creative production also functioned in a strategic way: the new artefact is associated with a foreign cultural product that already has a certain reputation and a certain value attached to it, which 'upgrades' the new artefact. Also in critical reception documents, foreign cultural import is able to function in a strategic way. Recipients often link their own works to international examples to strengthen their own position. To put their own work on a par with a work of international standing, can also be an advantage in the competition with colleagues in the struggle for power in the cultural field. Moreover, citations and other references to foreign cultural goods or ideals can serve as arguments of authority to strengthen an argument or invigorate an idea.



# Bibliografie

## Primaire bronnen

- A.G.v.H., 'Jean Lahor, W. Morris et le mouvement nouveau de l'art decoratif', in: *De Gids*, jrg. 61, 1897, nr. 3, p. 171-172.
- A.K.J.K., 'Sociale Hervormers', in: *De Tijdspiegel*, 1901, nr. 3, p. 39-57.
- A.K.J.K., [Recensie van John Ruskin, *De Laatstegekomenen*. Amsterdam 1901; John Ruskin, *Deze laatste ook*. Groningen 1901.], in: *De Tijdspiegel*, 1902, nr. 2, p. 119-122.
- Adama van Scheltema, C.S., *Uit stilte en strijd*. Brusse, Rotterdam 1909.
- [Anoniem], 'Tets over de gelaatkunde', in: *Vaderlandsche Letteroefeningen*, jrg. 208, 1861, nr. 1, p. 532-545.
- [Anoniem], 'Swinburne over Shakespeare', in: *De Banier*, jrg. 6, 1880, nr. 1, p. 317-353.
- [Anoniem], [Necrologie van Dante Gabriel Rossetti], in: *De Nederlandsche Spectator*, 1882, nr. 18, 6 mei 1882, p. 150.
- [Anoniem], [Recensie van: Beer, Taco H. de & Irving, Elisabeth Jane, *The literary reader. A handbook for the higher classes in schools and for home teaching. II: The nineteenth century. – 1882*. Blom & Olivierse, Kuilenburg 1882-1883.], in: *De Gids*, jrg. 47, 1883, nr. 1, p. 596-597.
- [Anoniem], 'Professor Ruskin over Bouwkunst', in: *De Portefeuille*, jrg. 7, 1885-1886, nr. 20, 15 augustus 1885, p. 316-317.
- [Anoniem], [Recensie van: Beer, Taco H. de, *The literary reader. A handbook for the higher classes in schools and for home teaching. III: The nineteenth century*. 3<sup>rd</sup> edition, revised by Elisabeth Jane Irving. Blom & Olivierse, Kuilenburg 1887.], in: *Nederland*, 1887, nr. 3, p. 342-343.
- [Anoniem], [Recensie van: Beer, Taco H. de, *The literary reader. A handbook for the higher classes in schools and for home teaching. III: The nineteenth century*. 3<sup>rd</sup> edition, revised by Elisabeth Jane Irving. Blom & Olivierse, Kuilenburg 1887.], in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 3, 1888, dl. 1, p. 320-322. (Anoniem 1888a)
- [Anoniem], 'Het kunsth Handwerk in Engeland', in: *De Amsterdammer*, 14 oktober 1888, p. 4. (Anoniem 1888b)
- [Anoniem], 'Kunst in het huisgezin', in: *Het Nieuws van den Dag*, 19 november 1889, dag, vierde blad. (Anoniem 1889a)
- [Anoniem], 'In het west-end', in: *Algemeen handelsblad*, 26 mei 1889, ochtend, p. 5. (Anoniem 1889b)
- [Anoniem], 'Letterkundige kroniek. Max Nordau. *Ontaarding*. Bewerkt door F.M. Jaeger (Maurits Smit). Zutphen, W.J. Thieme & Cie.', in: *De Gids*, jrg. 57, 1893, nr. 1, p. 373.
- [Anoniem], 'Schilderijen van Burne Jones', in: *De Portefeuille*, jrg. 15, 1893-94, 1 april 1893, p. 11. (Anoniem 1893-94a)
- [Anoniem], 'Engelsche prentkunst in Pulchri Studio', in: *De Portefeuille*, jrg. 15, 1893-94, nr. 9, 27 mei 1893, p. 105. (Anoniem 1893-1894b)
- [Anoniem], 'Een veeltalige Dial', in: *Propria Cures*, jrg. 5, 1894, nr. 30, p. 352 [23 mei 1894]. (Anoniem 1894a)
- [Anoniem], 'Voor grote en kleine kinderen', in: *Algemeen Handelsblad*, 11 februari 1894, avond, eerste blad. (Anoniem 1894b)
- [Anoniem], 'Kunst en verkiezingen', in: *De Amsterdammer*, 24 februari 1895, p. 5. (Anoniem 1895a)
- [Anoniem], 'De vernissage op het Champ de Mars', in: *De Amsterdammer*, 12 april 1895, p. 4. (Anoniem 1895b)
- [Anoniem], 'De Hollandsche Kunst te Venetië', in: *De Amsterdammer*, 3 november 1895, p. 3. (Anoniem 1895c)

- [Anoniem], [Aankondiging tentoonstelling Voor de Kunst], in: *Utrechts Nieuwsblad*, 21 december 1895, p. 3.
- [Anoniem], 'Gemengde berichten', in: *Leeuwarder Courant*, 3 maart 1896, p. 3.
- [Anoniem], [Recensie van J.G. van Caspel, *De Schoone Slaapster in het Bosch*], in: *De Kroniek*, jrg. 4, 1898, nr. 206, 4 december, p. 391.
- [Anoniem], 'Rembrandt-tentoonstelling te Londen', in: *Het Nieuws van den Dag*, 4 januari 1899, dag, derde blad, p. 9. (Anoniem 1899a)
- [Anoniem], 'Berichten', in: *De Kroniek*, jrg. 5, 1899, nr. 247, 17 september, p. 301. (Anoniem 1899b)
- [Anoniem], 'Buitenlandsch nieuws', in: *Het Nieuws van den Dag*, 2 april 1900. (Anoniem 1900a)
- [Anoniem], 'Brieven uit Parijs. De Wereldtentoonstelling', in: *Het Nieuws van den Dag*, 5 november 1900, tweede blad, p. 5. (Anoniem 1900b)
- [Anoniem], [Recensie van William Morris, *Kunst en Maatschappij*. Amsterdam 1903.], in: *De Hollandsche Revue*, jrg. 8, 1903, novembernummer, p. 803.
- [Anoniem], [Recensie van William Morris, *Kunst en maatschappij*. Amsterdam 1903.], in: *Nederland*, 1905, nr. 3, p. 247.
- [Anoniem], 'Leestafel', in: *Het Nieuws van den Dag*, 2 december 1907, dag. (Anoniem 1907a)
- [Anoniem], 'Van dag tot dag', in: *Algemeen Handelsblad*, 10 augustus 1907, avond, derde blad, p. 9. (Anoniem 1907b)
- [Anoniem], 'Artistieke vondst', in: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 14 juli 1910, avond, p. 3.
- Baudelaire, Charles, *De wereldtentoonstelling van 1855*. Amsterdam 1992. [Oorspronkelijke publicatie: 'Exposition Universelle 1855. De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques', in: *Le Portefeuille*, 12 augustus 1855.]
- Beer, Taco H. de, *The literary reader. A handbook for the higher classes in schools and for home teaching. I: Authors and their work from the remotest times to the beginning of the nineteenth century. II: The nineteenth century*. Arnhem 1874.
- Beer, Taco H. de, 'Geschiedenis van de ontwikkeling der volken', in: *Euphonia*, jrg. 1, 1876, nr. 26, p. 2.
- Beer, T.H. de, 'Een kind van onzen tijd over tijdgenooten', in: *Euphonia*, jrg. 3, 1878, nr. 13, p. 97-98.
- Beer, Taco H. de & Irving, Elisabeth Jane, *The literary reader. A handbook for the higher classes in schools and for home teaching. I: From Caedmon to Milton. - 1883. II: The nineteenth century. - 1882*. Blom & Olivierse, Kuilenburg 1882-1883.
- Beer, Taco H. de, *The literary reader. A handbook for the higher classes in schools and for home teaching. III: The nineteenth century*. 3<sup>rd</sup> edition, revised by Elisabeth Jane Irving. Blom & Olivierse, Kuilenburg 1887. (De Beer 1887a)
- Beer, Taco H. de, *The literary reader. A handbook of English literature for the higher classes in schools and for home teaching. One volume edition*. Blom & Olivierse, Kuilenburg 1887. (De Beer 1887b)
- Bell, Malcolm, *Sir Edward Burne-Jones. A Record and Review*. George Bell & Sons, Londen etc. 1894.
- Bellamy, Edward, *In het jaar 2000*. Vertaald uit het Engels door Frank van der Goes. Van Looy, Amsterdam 1890.
- Berlage, H.P., 'Kunst en Samenleving', in: *De Amsterdammer*, 11 februari 1894, p. 3.
- Bijbel, dat is de gansche Heilige Schrift, bevattende al de kanonijke boeken des Ouden en Nieuwen Testaments door last van de H.M. Heeren Staten-Generaal der Vereenigde Nederlanden, en volgens het besluit van de Synode Nationaal, gehouden te Dordrecht in de jaren MDCXVIII en MDCXIX uit de oorspronkelijke talen in onze Nederlandsche getrouwelijk overgezet / met honderd platen in koperdruk naar voor deze uitgave expresselijk gemaakte teekeningen van de beroemdste hedendaagsche meesters*. Van Holkema & Warendorf, Amsterdam 1900.

- Bloem, J.C., 'P.C. Boutens', in: *De Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 9 juni 1923, avond, p. 2.
- Bloem, J.C., *Media Vita. Gedichten*. Enschedé, Haarlem 1931.
- Bloem, J.C., *Gedichten*. Deel 1, teksten. Ed. H.T.M. van Vliet & A.L. Sötemann. Amsterdam 1979.
- Boelen, H. Th., 'Bibliographisch album', in: *De Gids*, jrg. 40, 1876, dl. 3, p. 326-342.
- Boissevain, Charles, 'Longfellows populariteit', in: *De Gids*, jrg. 33, 1869, dl. 3, p. 263-297.
- Boissevain, Charles, 'Iets over de tentoonstelling in Arti', in: *De Gids*, jrg. 36, 1872, dl. 2, p. 529-562.
- Bom, Emmanuel de, *William Morris en zijn invloed op het boek*. Ipenbuur & Van Seldam, Amsterdam 1910.
- Borel, Henri, 'Het jongetje', in: *De Gids*, jrg. 62, 1898, nr. 1, p. 183-231; nr. 2, p. 387-443. (Borel 1898a)
- Borel, Henri, *Het jongetje*. Van Kampen, Amsterdam 1898. (Borel 1898b)
- Borel, Henri, *Een Droom. Uit het dagboek van Rudolf de Wal*. Van Kampen, Amsterdam [1899].
- Boucher, H.M., 'A Midsummer Holiday and Other Poems by Algernon Charles Swinburne', in: *De Portefeuille*, jrg. 7, 1885-1886, nr. 1, 4 april 1885, p. 12.
- Bourdeau, J., 'Ruskin en zijn sociaal streven', in: *De Wetenschappelijke Bladen*, jrg. 42, 1898, nr. 1, p. 451-455.
- Boutens, P.C., *Beatrijs. Met eene teekening van Rie Kramer*. Van Dishoeck, Bussum 1909.
- Boutens, P.C., *Carmina*. Van Kampen & Zoon, Amsterdam [1912].
- Boutens, P.C., *Verzamelde werken*. Dl. 5. L.J.C. Boucher, Den Haag 1951.
- Boutens, P.C., 'Vorm en vormeloosheid in de dichtkunst. Bezorgd door Karel de Clerck', in: *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor taal- en letterkunde*, 1964, p. 359-370.
- Boutens, P.C., *Verzamelde lyriek. Eerste deel 1898-1921*. Athenaeum-Polak & Van Genneep, Amsterdam 1968.
- Braak, Menno ter, 'J.C. Bloem over onbekende gedichten. Leden van het residentietoneel dragen voor', in: *Het Vaderland*, 3 december 1939, ochtendblad, p. 1.
- Brom, Gerard, 'De School van Beuron', in: *Van Onzen Tijd*, jrg. 10, 1909-1910, nr. 1, p. 3-18.
- Brunetière, F., 'Het karakter der hedendaagsche europeesche letterkunde', in: *De Wetenschappelijke Bladen*, jrg. 44, 1900, nr. 3, p. 298-302.
- Burgh, P.J.W.J. v.d., 'De eerste internationale tentoonstelling voor moderne decoratieve kunst te Turijn', in: *De Amsterdammer*, 7 september 1902, p. 4.
- Busken Huët, Cd., 'Letterkunde. Kronijk en Kritiek. George Sand en Octave Feuillet', in: *De Gids*, jrg. 27, 1863, p. 337-362.
- Byvanck, W.G., 'Matthew Arnold. 1822-1888', in: *De Gids*, jrg. 52, 1888, nr. 1, p. 116-152 en p. 385-408.
- Carelsen, Geertruida, 'Mr. Ruskins beteekenis', in: *Los en Vast*, jrg. 23, 1889, p. 326-342.
- Carelsen, Geertruida, 'Mr. William Morris', in: *Los en Vast*, jrg. 24, 1890, p. 1-26. (Carelsen 1890a)
- Carelsen, Geertruida, *In Londen*. Tjeenk Willink, Haarlem [1890]. (Carelsen 1890b)
- C[arelsen] G[eertruida], 'De gymnastiek van het kunstgevoel', in: *Het Nieuws van den Dag*, 1 april 1894, dag, p. 2.
- Carelsen, Geertruida, 'William Morris te Haarlem', in: *Het Nieuws van den Dag*, 11 juli 1897, dag.
- C[arelsen], G[eertruida], 'John Ruskin', in: *Het Nieuws van den Dag*, 28 januari 1900, dag, vijfde blad, p. 15.
- Carelsen, Geertruida, *Herinneringen*. 2 delen. Tjeenk Willink, Haarlem 1928-1933.
- Carlyle, Thomas, *Past and Present*. Chapman and Hall, London 1899.
- Caspel, Johann Georg van, *De schoone slaapster in het bosch. Een sprookje van Moeder de Gans*. H. Gerlings, Amsterdam 1898.

[Cat.] *Kunst aan Allen. Vereeniging tot ontwikkeling van den schoonheidszin bij het volk. Maandblad*, 1912.

[Cat.] *Kunst aan het Volk. Catalogus met de beschrijving van de tentoonstelling door de commissie voor architectuur en nijverheidskunst ineengezet in de maand April 1905*. Amsterdam 1905.

[Cat.] *National Exhibition of works of art, at Leeds, 1868. Official catalogue. Published by the executive committee*. Leeds 1868.

[Cat.] *Rotterdamsche vereeniging 'Voor de Kunst'. Tentoonstelling van boekwerken in het gebouw van den 'Rotterdamschen Kunstkring', Witte de Withstraat*. Rotterdam 1902.

*Catalogus tentoonstelling - Toorop. Groningen juni 1896*. [z.u.], [z.p.] 1896.

*Catalogus tentoonstelling der werken van Walter Crane. Met een voorwoord van A.C. Loffelt*. Museum van Kunstnijverheid, Haarlem 1904.

*Catalogus van de zesde tentoonstelling der Nederlandsche Etsclub*. [Arti et Amicitiae, Amsterdam 1893].

*Catalogus van de zevende tentoonstelling der Nederlandsche Etsclub*. Pulchri Studio, Den Haag 1894.

*Catalogus van de achtste tentoonstelling der Nederlandsche Etsclub*. [Gemeentelijk Museum, Amsterdam 1895].

*Catalogus van teekeningen, lithographieën en houtsneden door C.H. Shannon, C.S. Ricketts en W. Rothenstein*. Van Wisselingh, Amsterdam 1895.

[Cat.] *Tentoonstelling der schilderijen en teekeningen van voornamelijk moderne meesters, vervaardigd voor de Bijbel-uitgaven der naaml. venn. 'De Geïllustreerde Bijbel', Amsterdam. Vereeniging 'Voor de Kunst', Utrecht 1903*.

[Cat.] *Twee eeuwen Engelsche kunst. Tentoonstelling in het stedelijk museum te Amsterdam van 4 juli tot 4 oktober 1936*. Stedelijk Museum, Amsterdam 1936.

*Collier's History of English Literature, abridged and adapted for use in Dutch schools, by P.H. van Moerkerken*. Third edition, revised and augmented by C. van Tiel, Lecturer on the English Language and Literature at the H.B. School, The Hague. A. Akkeringe, Amsterdam 1880.

Corelli, Marie, *De Smarten van Satan of de zonderlinge lotgevallen van den millionnair Geoffrey Tempest*. Brill, Leiden [1898].

Couperus, Louis, *Noodlot*. Veen, Amsterdam 1890.

Couperus, Louis, *Hooge troeven*. Veen, Amsterdam 1895.

Couperus, Louis, *Eline Vere. Een Haagsche roman*. Van Kampen, Amsterdam 1922 [1889].

Cowan, F.M., *The Periods of the history of English literature in sketches. Followed by a third newly augmented edition of F.M. Cowan's Chronological, Critical table of English literature*. Van Kampen, Amsterdam 1872.

Crane, Walter, 'The Language of Line', in: *The Magazine of Art*, jrg. 10, 1888, p. 325-328.

Crane, Walter, *Flora's Feast. A Masque of Flowers*. Cassell, London 1889.

Crane, Walter, *Queen Summer, or the Tourney of the Lily and the Rose*. Cassell, London 1891.

Crane, Walter, *The Claims of Decorative Art*. Lawrence and Bullen, London 1892.

Crane, Walter, *Kunst en Samenleving. Naar Walter Cranes Claims of Decorative Art, in het Nederlandsch bewerkt door Jan Veth en versierd met talrijke vignetten, in hout gesneden door G.W. Dijsselhof*. Scheltema & Holkema, Amsterdam 1894.

Day, Lewis Forman, *De kunst in het dagelijksch leven. Vrij naar het Engelsch van Lewis Forman Day door C. Vosmaer*. Nijhoff, Den Haag 1884.

D.B. [= Julius de Boer], 'Vrijheid der Kunst X. (slot)', in: *De Kroniek*, jrg. 8, 1902, nr. 415, 6 december, p. 393.

Delaroche, Ch., 'Nieuwste Engelsche en Amerikaansche Letterkundige werken', in: *De Wetenschappelijke Bladen*, jrg. 44, 1900, nr. 3, p. 121-132.



- Derkinderen, A.J., *Toelichting bij de wandschildering, ter herinnering aan den kathedraalbouw in de groote halle van het Bossche raadhuis*. Scheltema & Holkema, Amsterdam 1896.
- Derkinderen, A.J., 'Kunst- en Ambachts-onderwijs', in: *De Gids*, jrg. 66, 1902, dl. 2, p. 383-415.
- Derkinderen, A.J., *De jeugdijaren van Antoon der Kinderen door hemzelf beschreven anno 1892*. Bussum 1927.
- Destrée, Olivier Georges, *Les Préraphaélites. Notes sur l'art décoratif et la peinture en Angleterre*. Maison Dietrich, Brussel [1894].
- Deventer, Charles van, Frank van der Goes & Albert Verwey, 'De Koffie-fuif, een drama [in wording]. Bezorgd, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Francisca van Vloten', in: *Mededelingen Frederik van Eeden-Genootschap XLII*, 1998, p. 9-27.
- Deyssel, Lodewijk van, 'Gedachte, Kunst, Socialisme', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 6, 1891, nr. 1, p. 249-262. (Van Deyssel 1891a)
- Deyssel, Lodewijk van, [Recensie van Edward B. Koster, *Liefde's Dageraad en andere gedichten*], in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 6, 1891, nr. 1, p. 436-437. (Van Deyssel 1891b)
- Diepenbrock, Alphons, 'Melodie en gedachte', in: *De Nieuwe Gids* jrg. 7, 1892, dl. 1, p. 455-463.
- Drabbe, L.H.A., *Ernst Gronins. Romantisch tijdbeeld*. Buys, Amsterdam 1904.
- Eeden, Frederik van, *Studies. Eerste reeks*. Versluys, Amsterdam 1890. (Van Eeden 1890a)
- Eeden, Frederik van, 'Decadenten', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 5, 1890, dl. 1, p. 87-114. (Van Eeden 1890b)
- Eeden, Frederik van, *Studies. Tweede reeks*. Versluys, Amsterdam 1894.
- Eeden, Frederik van, *Studies. Derde reeks*. Versluys, Amsterdam 1897.
- Eeden, Frederik van, *Van de passielooze lelie. Verzen*. Versluys, Amsterdam 1901.
- Eeden, Frederik van, *De Blijde Wereld. Reden over mensch en maatschappij*. Versluys, Amsterdam 1903.
- Eeden, Frederik van, *Studies. Vierde reeks*. Versluys, Amsterdam 1904.
- Eeden, Frederik van, *Brieven. Fragmenten eener briefwisseling uit de jaren 1889-1899*. Maas & Van Suchtelen, Amsterdam 1907.
- Eeden, Frederik van, *Dante en Beatrice en andere verzen*. Versluys, Amsterdam 1908. (Van Eeden 1908a)
- Eeden, Frederik van, *Studies. Vijfde reeks*. Versluys, Amsterdam 1908. (Van Eeden 1908b)
- Eeden, Frederik van, *Dagboek 1878-1923. Deel 1: 1878-1900*. Tjeenk Willink/Noorduijn, Culemborg 1971. (Van Eeden 1971a)
- Eeden, Frederik van, *Dagboek 1878-1923. Deel 2: 1901-1910*. Tjeenk Willink/Noorduijn, Culemborg 1971. (Van Eeden 1971b)
- Eeden, Frederik van, *De Kleine Johannes 1-2-3*. Elsevier, Amsterdam / Brussel 1979.
- Jan Eisenlöffel, 'Duitsche Kunstnijverheid', in: *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, jrg. 17, 1907, nr. 2, p. 162.
- Enschedé, J.W., 'Moderne decoratieve boekdruk', in: *De Nederlandsche Spectator*, jrg. 48, 1907, nr. 29, p. 245-248.
- Eyck, P.N. van, 'Edward B. Koster', in: *Den Gulden Winckel*, jrg. 6, 1907, nr. 9, p. 135-140.
- Eyck, P.N. van, *De getooide doolhof*. Boogaert, Zeist 1909.
- Eyck, P.N. van, 'Boutens <<Carmina>>', in: *De Beweging*, jrg. 8, 1912, dl. 4, nr. 10, p. 87-99.
- F.J.v.U., 'De les van eenen koning. Naar William Morris', in: *De Amsterdammer*, 21 december 1890, p. 5.
- Flanor (= Carel Vosmaer), 'Vlugmaren', in: *De Nederlandsche Spectator*, nr. 52, 24 december 1881, p. 457-459.
- Fles, Etha, *William Morris. Mannen en vrouwen van betekenis in onze dagen*. Tjeenk Willink, Haarlem 1903. (Fles 1903a)

- Fles, Etha, *Inleiding tot de kunstgeschiedenis*. Honig, Utrecht 1903[-1904]. (Fles 1903b)
- George, Stefan, *Zeitgenössische Dichter. Übertragen von Stefan George. Erster band. Rossetti, Swinburne, Dowson, Jacobsen, Kloos, Verwey, Verhaeren*. Georg Bondi, Berlin 1923.
- Gerhard, J.W., 'De aesthetische opvoeding der jeugd', in: Idem, *Studies in Volkskracht*, tweede serie, nr. IV. Bohn, Haarlem 1905, p. 145-207.
- Gerretson, F.C., *Verzamelde Werken. Deel 1: Literatuur*. Bosch & Keuningen, Baarn 1973.
- Giltay, E., 'De Tentoonstelling "Kunst aan het Volk" in het Stedelijk Museum', in: *De Amsterdammer*, 21 mei 1905, p. 2.
- G[oes, F. van der], 'Socialisme en Kunst III', in: *De Kroniek*, jrg. 1, 1895, nr. 36, 1 september, p. 282-283. (Van der Goes 1895a)
- G[oes, F. van der], 'Socialisme en Kunst IV', in: *De Kroniek*, jrg. 1, 1895, nr. 40, 29 september, p. 313-314. (Van der Goes 1895b)
- Gorter, Herman, 'Kritiek op de litteraire beweging van '80 in Holland. Derde stuk', in: *De Nieuwe Tijd*, jrg. 3, 1898-1899, p. 168-188.
- Gossaert, Geerten, *Algernon Charles Swinburne*. Mannen en vrouwen van beteekenis in onze dagen. Tjeenk Willink, Haarlem 1911.
- Gossaert, Geerten, 'P.C. Boutens, Carmina', in: *Ons Tijdschrift*, jrg. 18, 1913, nr. 1, p. 230-232.
- Gosse, Edmund W., 'Een nieuwe meteor aan Englands letterkundigen hemel. Algernon Charles Swinburne', in: *De Banier*, jrg. 4, 1878, nr. 4, p. 469-512 en nr. 5, p. 1-34.
- Graaf, A. de, 'Gemeenschapskunst. De wandschildering van Derkinderen', in: *De Nieuwe Gids* jrg. 7, 1892, dl. 1, p. 325-329.
- Grein, Jack T., 'Londensche Causeriën. Een "topic"', in: *De Amsterdammer*, 31 januari 1886, p. 8-9.
- G[reve], [H.E.], 'Boekdrukkunst. [William Morris, Kunst en Maatschappij]', in: *De Kroniek*, jrg. 8, 1903, nr. 467, 5 december, p. 388-389.
- Hauser, Otto, 'Willem Kloos als Dichter und Ästhetiker', in: *Die Nation*, jrg. 18, 1900, nr. 46, p. 370.
- Hauser, Otto, *Die Niederländische Lyrik von 1875-1900. Eine Studie und Übersetzungen von Otto Hauser*. Baumert & Ronge, Grossenhain 1901.
- Hauser, Otto, 'Swinburnes Lyrik', in: *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, jrg. 15, 1904, nr. 3, p. 206-232.
- Hauser, Otto, *Weltgeschichte der Literatur*. Bibliographisches Institut, Leipzig 1910.
- Heyman, C., 'New Books'. [Recensie van: Beer, Taco H. de & Irving, Elisabeth Jane, *The literary reader. A handbook for the higher classes in schools and for home teaching. II: The nineteenth century. – 1882*. Blom & Olivierse, Kuilenburg 1882-1883.], in: *Taalstudie*, jrg. 4, 1883, p. 102-103.
- Hoeven, G. van der, *Sneeuwwitje*. D. Coene, Amsterdam 1906.
- Hoeven, G. van der, *Asschepoester*. D. Coene, Amsterdam 1907.
- Huygens, Cornélie, *Barthold Meryan*. Amsterdam, Van Kampen 1898.
- Ihne, Ernst von, 'De Londensche waereldtentoonstelling van 1871', in: *Kunstkronijk*, jrg. 14, nieuwe serie, 1872, p. 12-15.
- Irving, E.J., [Necrologie van D.G. Rossetti], in: *De Portefeuille*, jrg. 4, 1882-83, nr. 4, 22 april 1882, p. 25-27.
- Irving, E.J., 'Het Sonnet', in: *Noord en Zuid*, jrg. 6, 1883, bibliotheek, p. 77-89.
- Irving, Elisabeth Jane, *Specimens of English Literature in the Nineteenth Century with biographical notices of the principal writers and a bird's eye view of the various literary movements*. Blom & Olivierse, Kuilenburg 1887.
- Irving, E.J., 'John Ruskin', in: *De Gids*, jrg. 53, 1889, nr. 4, p. 485-512.
- J.F.A., [Recensie van de tentoonstelling van de Nederlandsche Etsclub], in: *Propria Cures*, jrg. IV, 1 maart en 8 maart 1893, p. 211 en p. 230.
- J.H.K., 'Engelsche Correspondentie', in: *De Portefeuille* jrg. 2, 1880, nr. 13, p. 130-131.

- J.H.K., 'Engelsche Leestafel', in: *De Portefeuille* jrg. 3, 1881, nr. 6, p. 58. (J.H.K. 1881a)
- J.H.K., 'Engelsche leestafel II'. In: *De Portefeuille*, jrg. 3, 1881, nr. 38, p. 351-352. (J.H.K. 1881b)
- J.H.R., 'Walter Crane-tentoonstelling', in: *De Amsterdammer*, 1 maart 1903, p. 7
- Jong van Beek en Donk, Cécile de, *Hilda van Suylenburg*. Scheltema & Holkema, Amsterdam 1897.
- Kalf, Jan, 'Kunst in drukwerk', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1907, nr. 37, 14 september 1907, p. 313-314.
- Kloos, Willem, 'Serta Romana', in: *De Portefeuille*, 26 juni 1880, p. 131-132.
- Kloos, Willem, 'Gedichten van E.B. Koster. Leiden. A.W. Sijthoff (z.j.)', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 3, 1888, nr. 2, p. 255-257.
- Kloos, Willem, 'Verleden, heden en toekomst', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 6, 1891, nr. 2, p. 160-171.
- Kloos, Willem, 'P.C. Boutens', in: *De Nieuwe Gids* jrg. 12, 1898, nr. 8, p. 676-680.
- Kloos, Willem, 'Hélène Swarth en Augusta Peaux', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 52, 1927, nr. 2, p. 341-353.
- Kloos, Willem, *Verzen. Bezorgd door P. Kralt*. University Press, Amsterdam 1995.
- Knappert, Emilie C. & Wenkebach, L.W.R., *Kijkjes in de plantenwereld*. Loman & Funke, Amsterdam 1893.
- Koster, Edward B., *Gedichten*. Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur, Amsterdam 1888.
- Koster, Edward B., *Kritiek en Aesthetiek in de Nieuwere Letterkunde. Redevoering uitgesproken op het XXIe Nederlandsch Taal- en Letterkundig congres te Gent*. A. Siffer, Gent 1892.
- Koster, Edward B., 'Edward Burne-Jones', in: *De Kunstwereld*, jrg. 1, 1894, nr. 8, p. 5. (Koster 1894a)
- Koster, Edward B., 'Alma Tadema', in: *De Kunstwereld*, jrg. 1, 1894, nr. 8, p. 5. (Koster 1894b)
- Koster, Edward B., 'Uit en over de Tijdschriften', in: *De Kunstwereld*, jrg. 4, 1896, nr. 12, p. 12-13. (Koster 1896a)
- Koster, Edward B., 'Het Socialisme besproken door den Heer Van Deyssel', in: *De Kunstwereld*, jrg. 3, 1896, p. 395-397 en 409-412. (Koster 1896b)
- Koster, Edward B., 'Over L. van Deyssels laatste werk', in: *Los en Vast*, jrg. 3, 1896, nr. 1, p. 69-95. (Koster 1896c)
- Koster, Edward B., 'William Morris', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1896, nr. 43, 24 oktober 1896, p. 345-348. (Koster 1896d)
- Koster, Edward B., 'Uit: "The Defence of Guinevere" en "Zomerdageraad"', in: *De Arbeid*, jrg. 3, 1900-1901, p. 277-279.
- Koster, Edward B., *Verzamelde Gedichten*, W.L. Brusse, Rotterdam 1903.
- Koster, Edward B., *Literatuurtoestanden. Een uiteenzetting en rechtvaardiging voor weldenkenden*. [niet uitgegeven], [1904].
- Koster, Edward B., *Over Navolging en Overeenkomst in de Literatuur*. Johan Pieterse, Wageningen 1904.
- Koster, Edward B., *Studiën in Kunst en Kritiek*. Van Holkema & Warendorf, Amsterdam [1905].
- Koster, Edward B., 'William Blake', in: *Groot Nederland*, jrg. 5, 1907, nr. 2, p. 68-107.
- Koster, Edward B., 'Hedendaagsche Engelsche Dichters. I. Algernon Charles Swinburne', in: *De Gids*, jrg. 72, 1908, nr. 1, p. 97-146. (Koster 1908a)
- Koster, Edward B., 'Hedendaagsche Engelsche Dichters. II. Theodore Watts-Dunton – Robert Bridges', in: *De Gids*, jrg. 72, 1908, nr. 2, p. 268-324. (Koster 1908b)
- Koster, Edward B., 'Hedendaagsche Engelsche dichters III. Wilfrid Seawen Blunt — Gerard Hopkins — Philip Bourke Marston — Oliver Madox Brown — William Sharp — Oscar Wilde', in: *De Gids*, jrg. 72, 1908, nr. 3, p. 490-516. (Koster 1908c)
- Koster, Edward B., 'Beweging – Beweging', in: *De Beweging*, jrg. 4, 1908, nr. 1, p. 793-801. (Koster 1908d)
- Koster, Edward B., *Adrastos en andere gedichten*. C. Bredée, Den Haag [1909].

- Koster, Edward B., 'De Bruid van Dionysos', in: *Den Gulden Winckel*, jrg. 14, 1915, p. 120-123.
- Landré, T., 'Tentoonstelling van ambachts- en nijverheidskunst in den Haagschen Kunstkring', in: *De Amsterdammer*, 15 september 1907, p. 8.
- Lauweriks, J.L.M., '<<The bases of design>> door Walter Crane. Londen George Bell 1898', in: *De Kroniek*, jrg. 4, 1898, nr. 189, 7 augustus, p. 256-257.
- Lauweriks, J.L.M., 'Tentoonstelling Walter Crane', in: *Architectura* 1903, 7 februari, p. 45-46.
- Lay Figure, The, 'The Lay Figure and Pre-Raphaelitism', in: *The Studio*, jrg. 13, 1898, p. 70.
- Lee, Vernon, *Miss Brown*. London 1884.
- Lemmen, George, 'Walter Crane. Premier article', in: *L'Art Moderne*, 1 maart 1891, p. 67-69.
- Lemmen, George, 'Walter Crane. Deuxième article', in: *L'Art Moderne*, 15 maart 1891, p. 83-86.
- Loffelt, A.C., 'De Nieuwste Engelsche Letteren' [Recensie van: Beer, Taco H. de, *The literary reader. A handbook for the higher classes in schools and for home teaching. III: The nineteenth century*. 3<sup>rd</sup> edition, revised by Elisabeth Jane Irving. Blom & Olivierse, Kuilenburg 1887.], in: *De Nederlandsche Spectator*, 1887, nr. 44, 29 oktober, p. 367-368.
- Loffelt, A.C., *Beschrijvende Catalogus der Tentoonstelling van Engelsche Prentkunst voor groot en klein*. Van Mastrigt en Verhoeven, Arnhem 1893.
- Loffelt, A.C., 'Tentoonstelling in den Rotterdamschen Kunstkring', in: *Het Nieuws van den Dag*, 6 april 1896, dag, p. 23-24.
- Loffelt, A. C., 'Een groot Engelsch kunstenaar over den oorlog', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1900, nr. 14, 7 april, p. 108-110.
- Loffelt, A.C., 'Beeldende kunst. Toorop bij Buffa', in: *Het Nieuws van den Dag*, 25 maart 1904, dag, p. 2.
- Maitland, Thomas [= Robert Buchanan], 'The Fleshly School of Poetry. Mr D.G. Rossetti', in: *The Contemporary Review*, jrg. 18, 1871, p. 334-350.
- [Marius.] G.[H.], 'Apropos van Engelsche Prentkunst', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1893, nr. 22, 3 juni, p. 174-175.
- [Marius.] G.[H.], 'Antwerpen III', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1894, nr. 35, 1 september, p. 282-285. (Marius 1894a)
- [Marius.] G.[H.], 'Over Kunst', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1894, nr. 1, 6 januari, p. 9-11. (Marius 1894b)
- [Marius.] G.[H.], 'A propos van een boek', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1895, nr. 3, 19 januari, p. 24-25. (Marius 1895a)
- [Marius.] G.[H.], 'Shannon en Ricketts', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1895, nr. 5, 2 februari, p. 39-41. (Marius 1895b)
- [Marius.] G.[H.], 'Van Teekenen', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1895, nr. 19, 11 mei, p. 153-154. (Marius 1895c)
- [Marius.] G.[H.], 'Een praatje over boeken', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1896, nr. 15, 11 april, p. 122-123. (Marius 1896a)
- [Marius.] G.[H.], 'De muurschilderingen van Antoon Derkinderen', in: *De Gids*, jrg. 60, 1896, dl. 4, p. 312-331. (Marius 1896b)
- [Marius.] G.[H.], 'William Morris' Chaucer', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1897, nr. 4, 23 januari, p. 29-30. (Marius 1897a)
- [Marius.] G.[H.], 'De kunst van William Morris', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1897, nr. 26, 26 juni, p. 205-206. (Marius 1897b)
- [Marius.] G.[H.], 'Derkinderen's Gijsbrecht', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1897, nr. 18, 1 mei, p. 141. (Marius 1897c)
- Marius, G.H., 'Idealisten. John Ruskin I', in: *De Gids*, jrg. 62, 1898, dl. 2, p. 342-382. (Marius 1898a)
- Marius, G.H., 'Idealisten. John Ruskin II', in: *De Gids* jrg. 63, 1898, dl. 3, p. 274-361. (Marius 1898b)

- Marius, G.H., 'Idealisten. John Ruskin III', in: *De Gids* jrg. 63, 1899, dl. 1, p. 412-454. (Marius 1899b)
- Marius, G.H., *John Ruskin. Een inleiding tot zijn werken*. Nijhoff, Den Haag 1899. (Marius 1899c)
- [Marius,] G.[H.], 'Aubrey Beardsley 1872-1898', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1899, nr. 26, 1 juli, p. 211-212. (Marius 1899d)
- [Marius,] G.[H.], 'De Prae-Raphaeliten', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1899, nr. 50, 16 december, p. 401-402. (Marius 1899e)
- Marius, G.H., 'J. Th. Toorop', in: *Woord en Beeld*, jrg. 4, 1899, p. 170-174. (Marius 1899f)
- Marius, G.H., *De Hollandsche Schilderkunst in de negentiende eeuw*. Den Haag, Nijhoff 1903.
- Marius, G.H., 'Aubrey Beardsley. Naar aanleiding van twee tekeningen', in: *De Gids*, jrg. 72, 1908, dl. 2, p. 344-353.
- Marius, G.H., 'Walter Crane 1845-1915', in: *De Amsterdammer*, 18 april 1915, p. 7.
- Meij, Henr. v.d., 'Een paradijs op aarde', in: *De Amsterdammer*, 28 juni 1891, p. 5-6.
- M[eij], Henriette v.d., 'Ontaarding?', in: *De Portefeuille*, jrg. 15, 1893, nr. 10, p. 109-111.
- Modderman, B., 'Een woord vooraf', in: *Het drukkers jaarboek voor 1908*. Ipenbuur & Van Seldam, Amsterdam 1908.
- M[olkeboer], Th., 'Drukwerk', in: *De Amsterdammer*, 18 juli 1897, p. 4.
- Mont, Pol de, 'Isidoor de Rudder', in: *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, jrg. 5, 1895, nr. 10, p. 343.
- Morris, William, *The Earthly Paradise. A Poem*. Longmans, London 1890.
- Morris, William, 'Nieuwstijdingen van uit Nergensland of Een tijdperk van rust, door William Morris', in: *Recht voor Allen*, jrg. 13, 1891, nr. 143, 149, 155, 161, 167, 173, 179, 185, 203, 209, 215, 221, 233, 239, 245, 251, 257, 269, 281, 287, 293.
- Morris, William, 'Berichten uit Nergensland, of een tijdperk van rust. Eenige hoofdstukken uit een utopischen roman door William Morris, Uit het Engelsch vertaald door Henri Polak', in: *De Diamantbewerker*, jrg. 3, 1893, nr. 1, p. 2-3; nr. 2, p. 2-3; nr. 3, p. 2-3, nr. 4, p. 2-3.
- Morris, William, *Nieuws uit Nergensoord of een tijd van rust. Eenige hoofdstukken uit een utopischen roman. Vertaling van F. van der Goes*, Van Looy, Amsterdam 1897.
- Morris, William, *John Ball en andere vertalingen van William Morris. Met een voorbericht van Henriette Roland Holst-Van der Schalk*. Amsterdam, Versluys 1898.
- Morris, William, *Monopolie, of Hoe de arbeider bestolen wordt*. Amsterdam [ca. 1900]. [Sterringa's 5-cent-brochuren 30]
- [Morris, William], Eene aantekening van William Morris over wat hij bedoelde met het oprichten van de Kelmscott Pers, te zamen met eene korte beschrijving van de pers door S.L. [= S.C.] Cockerill en een met aantekeningen voorziene lijst van de boeken, die er op zijn gedrukt', in: *Rotterdamsche vereeniging 'Voor de Kunst'. Tentoonstelling van boekwerken in het gebouw van den 'Rotterdamschen Kunstkring'*, Witte de Withstraat. Rotterdam 1902, p. 1-23.
- Morris, William, *Kunst en Maatschappij. Lezingen van W. Morris. Van een Levensschets voorzien door Henri Polak*. Brusse, Rotterdam 1903.
- Morris, William, *News from Nowhere or an Epoch of Rest, being some chapters from a Utopian Romance*. Longmans, Green and co., London etc. 1908 [1890].
- Morris, William, *Art and Socialism 1884*, Electric Book Co, London 2001.
- Niehaus, Kasper, 'In memoriam Jan Toorop', in: *De Gids*, jrg. 92, 1928, dl. 2, p. 262-272.
- Nijhoff, D.C., 'Nederland en Engeland. Historische herinneringen', in: *Nederland*, jrg. 42, 1900, nr. 1, p. 357-391.
- Nordau, Max, *Entartung*. Erster Band. Carl Dunker, Berlin 1892.
- Nordau, Max, *Ontaarding. Bewerkt door F.M. Jaeger [= Maurits Smit]*. W.J. Thieme, Zutphen 1893.
- Nouhuys, W.G. van, 'Ontaarding', in: *Los en Vast*, 1893, p. 95-138.

- Nouhuys, W.G. van, 'John Ruskin', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1899, nr. 48, 1 december, p. 387-388.
- O'Shaughnessy, Arthur, *An Epic of Women and Other Poems*. Londen 1870.
- O'Shaughnessy, Arthur, *Music and Moonlight. Poems and Songs*. Chatto & Windus, Londen 1874.
- Pater, Walter Horatio, *Appreciations, with an Essay on Style*. Dodo Press, [s.i.] 2007 [1889].
- Peaux, A.- J., 'Dante Gabriel Rossetti', in: *De Tijdspiegel*, 1889, nr. 3, p. 151-169.
- Peaux, A. en J., 'Fragmenten uit Swinburne's "Chastelard"', in: *De Tijdspiegel*, 1893, nr. 3, p. 297-321.
- Peaux, Augusta, 'J.R. Klein-Peaux. Geervliet 19 Januari 1864 - Oosterbeek 30 Juni 1933', in: *Handelingen en Levensberichten van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden Jaarboek, 1934-1935*. E.J. Brill, Leiden 1935, p. 145-150.
- Perk, Jacques, 'Geen zomer', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1881, nr. 8, 19 februari, p. 68-70.
- Perk, J., *Gedichten. Met voorrede van Mr. C. Vosmaer en inleiding van Willem Kloos*. Ed. F. Stolk. Amsterdam 1999 [1882].
- Pierson, A., 'Algernon Charles Swinburne. Eerste gedeelte. De prozaschrijver', in: *De Gids*, jrg. 42, 1878, dl. 4, p. 79-114.
- Pierson, A., 'Algernon Charles Swinburne. Tweede gedeelte. De dichter', in: *De Gids*, jrg. 43, 1879, dl. 2, p. 193-236. (Pierson 1879a)
- Pierson, A., 'Algernon Charles Swinburne. Derde gedeelte. De dichter', in: *De Gids*, jrg. 43, 1879, dl. 3, p. 101-137. (Pierson 1879b)
- [Polak, Henri], 'Boeken en boekjes. *Nieuws uit Nergensoord, of een tijd van rust*, door William Morris, vertaling van F. van der Goes, S.L. van Looy, f1,25', in: *Weekblad van den A.N.D.B.*, jrg. 3, 1897, nr. 42, 29 oktober.
- Quack, H.P.G., 'Het St. George's gild van John Ruskin', in: *De Gids*, jrg. 56, 1892, dl. 1, p. 405-452.
- Quack, H.P.G., *De Socialisten. Personen en Stelsels in de tweede helft der XIXde eeuw*. Van Kampen, Amsterdam 1923 [1901].
- Querido, Is., *Meditaties over literatuur en leven*. Den Haag 1898.
- R.A.H. & F.C. Jr., 'Buitenlandsche bibliographie', in: *De Amsterdammer*, 1 juli 1894, p. 4.
- Rees, Catharina Felicia van, *Transvaalsch Volkslied*. Argus, Johannesburg 1891.
- Reymer, Mr. Paul J., 'Tennyson's eeuwfeest 1809-1909', in: *De Katholiek*, jrg. 135, 1909, nr. 2, p. 77-94.
- Rod, Edouard, 'Les Préraphaélites', in: *Gazette des Beaux Arts*, tweede serie, 1887, nr. 29:36, p. 177-195 en p. 399-416.
- Roland Holst, A., *Verzen*. Van Dishoeck, Bussum 1911.
- Roland Holst, A., *Uit Zelfbehoud*. A.A.M. Stols, Maastricht 1938.
- Roland Holst, A., *Poëzie*. 2 delen. Van Oorschot, Amsterdam 1981.
- Roland Holst, A., *Briefwisseling met R.N. Roland Holst en H. Roland Holst - van der Schalk. Uitgegeven met inleiding en aantekeningen door Erik Menkveld en Margaretha H. Schenkeveld*. De Arbeiderspers, Amsterdam 1990.
- Roland Holst, Henriette, 'William Morris als letterkundige', in: *De Nieuwe Tijd*, jrg. 2, 1897-98, p. 193-199.
- Roland Holst, Henriette, *Herman Gorter*. Amsterdam, Querido 1933.
- Roland Holst, Henriette (e.a.), *H.P. Berlage ter gedachtenis: 21 februari 1856 – 12 augustus 1934*. [Z.p.], 1934.
- Roland Holst - van der Schalk, Henriette *Kinderjaren en jeugd van R.N. Roland Holst*. Ploegsma, Zeist 1940.
- Roland Holst - van der Schalk, Henriette, *Het vuur brandde voort. Levensherinneringen*. V.H. van Ditmar, Amsterdam / Antwerpen 1949.

- [Roland] Holst, R. 'Vercieringskunst', in: *De Kroniek*, 1895, p. 17-18. (Roland Holst 1895a)
- R[oland] H[olst], R.N., 'Charles Ricketts en Charles Shannon', in: *De Kroniek*, jrg. 1, 1895, nr. 6, 3 februari, p. 42-43. (Roland Holst 1895b)
- Roland Holst, Richard & Henriette Roland Holst - Van der Schalk, *Dante Gabriel Rossetti als dichter en schilder*. Mannen en vrouwen van beteekenis in onze dagen. Tjeenk Willink, Haarlem 1898.
- Roland Holst, R.N., 'Ruskin', in: *De Kroniek*, jrg. 4, 1898, nr. 169, 20 maart, p. 92.
- R[oland] H[olst], R.N., 'John Ruskin', in: *De Kroniek*, jrg. 6, 1900, nr. 266, 28 januari, p. 26.
- R[oland] H[olst], R.N., 'Boekbeoordeling', in: *Het Volk*, 28 november 1903.
- Roland Holst, R.N., 'Walter Crane (1845-1915)', in: Idem, *Over kunst en kunstenaars. Beschouwingen en herdenkingen*. Amsterdam 1923, p. 93-96.
- Rossetti, Dante Gabriel, *The Early Italian poets from Ciullo d'Alcamo to Dante Alighieri (1100 - 1200 - 1300)*. London 1861.
- Rossetti, Dante Gabriel, *Poems*. Tauchnitz, Leipzig 1873.
- [Rossetti, Dante Gabriel], 'De dood eens konings (20 februari 1437) van Dante Gabriel Rossetti [sic], in Nederlandsche verzen gevolgd door Taco H. de Beer', in: *Nederland*, 1884, nr. 2, p. 457-483.
- Rossetti, Dante Gabriel, *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*. Ed. William Michael Rossetti. 2 vols., Ellis and Scrutton, London 1886.
- Rossetti, Dante Gabriel, *La Maison de vie, Sonnets traduits littéralement et littérairement par Clémence Couve, introduction de Joséphin Péladan*. Lemerre, Paris 1887.
- Rossetti, Dante Gabriel, *Das Haus des Lebens. Eine Sonettenfolge aus dem Englischen von Otto Hauser*. Diederichs, Leipzig 1900.
- Rossetti, Dante Gabriel, *Vijf gedichten van Dante Gabriël Rossetti. In het Nederlands overgebracht door P.C. Boutens*. [P.C. Boutens], [Den Haag] [1906].
- Rossetti, Dante Gabriel, *Collected Writings. Selected and edited by Jan Marsh*. Dent, London 1999.
- Ruskin, John, *Modern Painters*. Dl. I. London 1846.
- Ruskin, John, *The Two Paths. Lectures on Art and its application to Decoration and Manufacture, delivered in 1858-9*. George Allen, London 1896.
- Ruskin, John, *The Art of England and the Pleasures of England. Lectures given in Oxford in 1883-1885*. George Allen, London 1898.
- Ruskin, John, *Banen der Kunst. Gothiek en Renaissance*. Honig, Utrecht 1900.
- Ruskin, John, *Fors Clavigera. Verzameling Brieven aan Werklieden. Uit het Engelsch vertaald door B.H. Met een voorrede van Dr. Frederik van Eeden*. G.A. Evers, Groningen 1901. (Ruskin 1901a)
- Ruskin, John, *Dezen laatsten ook. Vertaald door Paul Horrix*. G.A. Evers, Groningen 1901. (Ruskin 1901b)
- Ruskin, John, *De laatstgekommenen. Vier lezingen over de eerste beginselen der staathuishoudkunde*. Vertaling van M. Hugenholtz-Zeeven. Van Looy, Amsterdam 1901. (Ruskin 1901c)
- Ruskin, John, *Grondbeginselen van het teekenen: drie brieven aan eerstbeginnenden*. Naar het Engelsch van John Ruskin door Ed. van den Gheyn Jr. Honig, Utrecht 1902.
- Ruskin, John, *Tijd en getij (brieven aan een werkman)*. Vertaald door G. van Uildriks, inl. L. Simons. Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur, Amsterdam 1908.
- Ruskin, John, *Denken en doen. Bloemlezing uit zijne werken door J.A. Eymers*. Dalmeijer, [Amsterdam] [1910].
- Ruskin, John, *The Works of John Ruskin*. Ed. Sir E.T. Cook and A.D.O. Wedderburn. 39 vols. George Allen, London 1903-1912.
- Shaw Sparrow, Walter, 'Toorop's "Three Brides"', in: *The Studio*, jrg. 1, 1893, p. 247-248.
- Simons, L., 'Engelsche Aanteekeningen', in: *De Kroniek*, jrg. 2, 1896, nr. 68, 12 april, p. 117.
- Simons, L., 'Aanteekeningen Engelsche literatuur', in: *De Kroniek*, jrg. 3, 1897, nr. 151, 14 november, p. 365. (Simons 1897a)

- Simons, L., 'William Morris', in: *De Gids*, jrg. 60, 1897, dl. I, p. 126-137. (Simons 1897b)
- Simons, L., 'Rondom het socialisme', in: *De Kroniek*, jrg. 4, 1898, nr. 186, 17 juli, p. 227-228. [met noot van P.L. Tak]
- Sleeckx, J.H.D., 'Kunstkroniek', in: *Nederlandsch Museum*, 1874, nr. 1, p. 90-114.
- Staphorst, J. [= Jan Veth], 'Derkinderens Processie van het H. Sacrament van Mirakel', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 4, 1889, deel 1, p. 461-467.
- Stedman, Edmund Clarence, *Victorian Poets*. Chatto & Windus, London 1876.
- Steenhoff, W., 'William Morris. Kunst en Maatschappij', in: *De Amsterdammer*, 4 september 1904, p. 5.
- Stuyt, Jan, 'John Ruskin', in: *Sint-Lucas*, 28 februari 1910, p. 225-229.
- Suchtelen, Nico van, *Quia absurdum*. Maas & Van Suchtelen, Amsterdam 1906.
- Swinburne, Algernon Charles, *Poems and Ballads. First Series*. Chatto & Windus, London 1866.
- Swinburne, Algernon Charles, *Poems and Ballads. Second Series*. Chatto & Windus, London 1878.
- Symons, Arthur, *Dante Gabriel Rossetti. Un planche en quatre couleurs, 29 dessins sur papier mat de grand luxe, 24 illustrations teintées, et 1 gravure*. Veldt, Amsterdam 1909.
- Tanio, 'Nieuwe Kunst', in: *De Amsterdammer*, 14 april 1901, p. 3-4. (Tanio 1901a)
- Tanio, 'Nieuwe Kunst II', in: *De Amsterdammer*, 21 april 1901, p. 3-4. (Tanio 1901b)
- Tanio, 'Nieuwe Kunst III', in: *De Amsterdammer*, 9 juni 1901, p. 3-4. (Tanio 1901c)
- The Lay Figure, 'The Lay Figure and Pre-Raphaelitism', in: *The Studio*, jrg. 13, 1898, p. 70.
- Tiel, C. van, *Course of English literature: Victorian poetry (1837-1875). Selected and arranged by C. van Tiel*. Brill, Leiden 1879.
- Tiel, C. van & M.G. van Neck, *The literary reading book: containing specimens of poetry and prose from Chaucer to the present day. Part II*. Leiden, Brill 1886.
- Uyldert, Maurits, 'Het spinstertje van Schoorl', in: *De Beweging*, jrg. 5, 1909, dl. 2, nr. 11, p. 153-165.
- Valette, G., 'Nieuwe gedichten van Swinburne', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1881, nr. 10, 5 maart 1881, p. 89-90.
- Veldheer, J.G., 'Het Boek', in: *Elsevier's Geillustreerd Maandschrift*, jrg. 17, 1907, nr. 2, p. 31-40.
- Veldheer, J.G., 'Walter Crane. Augustus 1845- Maart 1915', in: *De Nieuwe Amsterdammer*, jrg. 1, 1915, nr. 13, p. 6.
- Verwey, Albert, 'Antoon Derkinderen', in: *Van Nu en Straks*, jrg. 1, 1893, nr. 2, p. 2.
- Verwey, Albert, 'Een tocht door Londen', in: Idem, *Stille Toernooien*. Versluys, Amsterdam, 1901, p. 189-202.
- Verwey, Albert, 'Algernon Charles Swinburne', in: *De Amsterdammer*, 18 april 1909, p. 2. (Verwey 1909a)
- Verwey, Albert, 'Een nieuwe Beatrijs', in: *De Beweging*, jrg. 4, 1909, nr. 1, p. 365-372. (Verwey 1909b)
- Verwey, Albert, 'Nieuwe schilderijen van R.N. Roland Holst', in: *De Amsterdammer*, 23 maart 1913, p. 7.
- Verwey, Albert, *Proza. Deel 3*. Van Holkema & Warendorf / Em. Querido's Uitgeverij, Amsterdam 1921.
- Verwey, Albert, *Mijn verhouding tot Stefan George. Herinneringen uit de jaren 1895-1928*. C.A. Mees, Santpoort 1934.
- Verwey, Albert, *Dichtspel. Oorspronkelijke en vertaalde gedichten. Bezorgd, ingeleid en van commentaar voorzien door Mea Nijland-Verwey, met een woord vooraf van C.A. Zaalberg*. De Arbeiderspers, Amsterdam 1983.
- Veth, Cornelis, 'Duitsche prentenboekteekenaars. Hoffmann, Busch, Kreidolf', in: *De Kroniek*, 1905, p. 28-29.
- Veth, Cornelis, 'Van Hogarth tot Beardsley', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 23, 1908, dl. 1, p. 143-158.



- Veth, C., 'Engelsche prentenboeken en kinderboek-illustraties', in: *Elsevier's Geillustreerd Maandschrift*, jrg. 19, 1909, nr. 37, p. 1-16.
- Veth, Cornelis, *Aubrey Beardsley*. Mannen en vrouwen van beteekenis. Tjeenk Willink, Haarlem 1909.
- [Veth, Jan] 'Aanteekeningen schilder Kunst', in: *De Amsterdammer* 17 mei 1891, p. 3. (Veth 1891a)
- Veth, Jan, 'Schilder Kunst in Utrecht', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 6, 1891, dl. 2, p. 474-482. (Veth 1891b)
- Veth, Jan, 'Boekbeoordelingen. Queen Summer or the tourney of the lily and the rose, penned and portrayed by Walter Crane. Londen 1891', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 7, 1892, dl. 1, p. 314-317. (Veth 1892a)
- V[eth, J.], 'Aanteekeningen Schilder Kunst', in: *De Amsterdammer*, 8 mei 1892. (Veth 1892b)
- Veth, J., *Der kinderens wandschildering in het Bossche Stadhuis*. Van Looy, Amsterdam 1892. (Veth 1892c)
- V[eth, J.], 'Nieuwe Engelsche Prentenboeken', in: *De Amsterdammer*, 27 november 1892, p. 1A. (Veth 1892d)
- V[eth, J.], 'Over Boek-kunst.', in: *De Amsterdammer*, 4 december 1892, bijvoegsel tussen p. 1 en 2. (Veth 1892e)
- Veth, Jan, 'Aantekeningen Schilder Kunst', in: *De Amsterdammer*, 19 maart 1893, p. 4. (Veth 1893a)
- Veth, Jan, 'Nieuwe Uitgaven', in: *Architectura*, 2 december 1893. (Veth 1893b)
- V[eth, J.], 'Een pronkboekje', in: *De Amsterdammer*, 10 december 1893, p. 4. (Veth 1893c)
- Veth, Jan, *Gedenkboek. Keuze-tentoonstelling van Hollandsche Schilder Kunst uit 1860-1892 gehouden te Amsterdam in Arti et Amicitiae*. 2 delen. Van Gogh, Amsterdam 1893-1894.
- V[eth, Jan], 'Nieuwe Boek-kunst', in: *De Amsterdammer*, 17 juni 1894, p. 3.
- V[eth, J.], 'Twee Engelsche Kunstenars', in: *De Kroniek*, jrg. 1, 1895, nr. 1, 1 januari, p. 2.
- V[eth, J.], 'Schilder Kunst. The Pageant', in: *De Kroniek*, jrg. 2, 1896, nr. 66, 29 maart, p. 99-100. (Veth 1896a)
- Veth, Jan, 'Kunst en socialisme', in: *De Kroniek*, jrg. 2, 1896, nr. 80, 5 juli, p. 215. (Veth 1896b)
- Veth, Jan, 'Aubrey Beardsley', in: *De Kroniek*, jrg. 4, 1898, nr. 170, 27 maart, p. 99. (Veth 1898a)
- Veth, Jan, *Gedenkboek der Hollandsche Schilder Kunst uit het tydperk van 1860 tot 1890*. Van Gogh, Amsterdam 1898. (Veth 1898b)
- Veth, Jan, 'Kijkjes in de plantenwereld', in: Idem, *Hollandsche teekenaars van dezen tijd*. Amsterdam 1905, p. 69-72. (Veth 1905a)
- Veth, Jan, 'In Utrecht', in: Idem, *Hollandsche teekenaars van dezen tijd*. Amsterdam 1905, p. 111-112. (Veth 1905b)
- Vlugt, Willem van der, 'Toynbee-werken', in: *De Gids*, jrg. 56, 1892, dl. 1, p. 92-122.
- Vogelsang, W., 'Walter Crane', in: *Elsevier's Geillustreerd Maandschrift*, jrg. 13, 1903, nr. 1, p. 303-312.
- Vooy, Is. P. de, 'Kunst en Samenleving', in: *De Twintigste Eeuw*, jrg. 1 [= jrg. 8], 1902, nr. 1, p. 1-21; nr. 2, p. 129-148; nr. 3, p. 306-329.
- Vosmaer, C., *Londinias*. Nijhoff, 's-Gravenhage 1873.
- Vosmaer, C., *Londinias*. Nijhoff, 's-Gravenhage 1877. (Vosmaer 1877a)
- Vosmaer, C., 'Een Engelsche dichter', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1877, nr. 48, 1 december, p. 382-383. (Vosmaer 1877b)
- Vosmaer, C., *Amazonen*. Nijhoff, 's-Gravenhage 1880.
- Vosmaer, C., 'New Poems van Edmund W. Gosse', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1881, nr. 8, 19 februari, p. 70-71.
- Vosmaer, C., *Inwijding*. Nijhoff, 's-Gravenhage 1888.

- [Vries], R.W.P. [de] Jr., 'De muurschilderingen van Derkinderen in het Trappenhuis van het gebouw der algemeene maatschappij van levensverzekering en lijfrente te Amsterdam', in: *De Amsterdammer*, 22 april 1900, p. 3-4.
- [Vries], R.W.P. [de] Jr., 'Tentoonstelling der werken van Walter Crane in het Museum van Kunstnijverheid te Haarlem', in: *De Amsterdammer*, 5 april 1903, p. 3-4
- Vries, R.W.P. de Jr., 'Boekkunst' [over: Emmanuel de Bom, 'William Morris en zijn invloed op het boek', 1905], in: *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, jrg. 16, 1906, dl. 1, nr. 31, p. 434-436.
- Vries, R.W.P. de Jr., 'Boekbespreking. Aesthetiek in Drukkunst', in: *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, jrg. 17, 1907, nr. 2, p. 143-144. (De Vries 1907a)
- Vries, R.W.P. de Jr., 'De Herleving der Boekkunst in Engeland. I. William Morris', in: *Het Drukkers Jaarboek voor 1907*. Amsterdam 1907, p. 95-130. (De Vries 1907b)
- Vries, R.W.P. de Jr., 'De Herleving der Boekkunst in Engeland. II. Private Presses', in: *Het Drukkers Jaarboek voor 1908*. Amsterdam 1908, p. 113-134.
- Waddington, Samuel (ed.), *English Sonnets by Living Writers. Selected and arranged, with a note on the history of the 'sonnet' by Samuel Waddington*. George Bell & Sons, London 1881.
- Walenkamp, H., 'Boekversiering en illustratie. De Kunst der Verluchting', in: *De Amsterdammer*, 28 december 1902, p. 7.
- Watts[–Dunton], Theodore. 'The Truth About Rossetti', in: *Nineteenth Century*, jrg. 13, 1883, p. 404–423.
- Westrheene Wz., T. van, 'De algemeene tentoonstelling van kunst en industrie te Parijs, in 1855', in: *De Kunstkroneijk*, jrg. 17, 1856, dl. 2, p. 1-72.
- Westrheene Wz., T. van, 'In Engeland. Studiën en schetsen, voornamelijk op kunstgebied', in: *De Gids*, jrg. 6, 1868, dl. 1, p. 299-346 en p. 464-508. (Van Westrheene 1868a)
- Westrheene Wz., T. van, 'Van den Overkant', in: *De Nederlandsche Spectator*, 1868, nr. 23, 20 juni, p. 195-197. (Van Westrheene 1868b)
- Whistler, James Abbot McNeill, *The Gentle Art of Making Enemies*. Dover Publications, New York 1967 [1890], p. 31.
- White, Gleeson, 'The Work of Charles Ricketts', in: *The Dial*, jrg. 1, 1896, p. 79-93.
- Wibaut, F.M., 'Kunst en Samenleving (Bewerking van Walter Cranes "Claims of Decorative Art" door Jan Veth)', in: *De Amsterdammer*, 18 februari 1894, p. 2-3.
- Wilde, Oscar, *Individualisme en socialisme*. Vertaald uit het Engelsch door P.C. Boutens. Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur, Amsterdam [1914].
- W.M., 'Boeken en Tijdschriften [recensie van E.T. Cook, *A Popular Handbook to the National Gallery*. II volumes. 1901]', in: *Onze kunst*, jrg. 1, 1902, p. 26-28.
- Woestijne, Karel van de, 'Maurits Niekerk', in: *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, jrg. 20, 1910, nr. 39, p. 150.
- Woestijne, Karel van de, 'P.C. Boutens: Carmina', in: *De Groene Amsterdammer*, 1 april 1913.
- Zilcken, Philippe, 'Les Preraphaélites', in: *De Amsterdammer*, 13 januari 1895, p. 4. (Zilcken 1895a)
- Z[ilcken], Ph., 'Het laatste proces van James Mc. Neill Whistler', in: *De Amsterdammer*, 21 april 1895, p. 3-4. (Zilcken 1895b)
- Z[ilcken], Ph., 'De tentoonstelling te Venetië', in: *De Amsterdammer*, 19 mei 1895, p. 4. (Zilcken 1895c)
- Zilcken, Philippe, 'Jan Toorop', in: *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, jrg. 8, 1898, dl. 15, p. 105-129.

## Secundaire literatuur

- Adang, Marc, *Voor sociaal-democratie, smaakopvoeding en verheffend genot. De Amsterdamse vereniging Kunst aan het Volk (1903-1928)*. Aksant, Amsterdam 2008.
- Aerts, Remieg, *De letterheren. Liberale cultuur in de negentiende eeuw: het tijdschrift De Gids*. Meulenhoff, Amsterdam 1997.
- Akker, Wiljan van den & Gillis J. Dorleijn, 'Talkin' 'bout two generations. The concept of generation in literary history', in: Thomas F. Shannon & Johan P. Snapper (red.), *Janus at the Millennium. Perspectives on Time in the Culture of the Netherlands*. University Press of America, Dallas [etc.] 2004, p. 11-24.
- Anbeek, Ton, *De naturalistische roman in Nederland*. De Arbeiderspers, Amsterdam 1982.
- Anbeek, Ton, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985*. De Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen 1999.
- Andringa, Els e.a., 'Het buitenland bekeken. Vijf internationale auteurs door Nederlandse ogen (1900-2000)', in: *Nederlandse Letterkunde*, jrg. 11, 2006, nr. 3, p. 97-207.
- Andringa, Els, 'Penetrating the Dutch Polysystem: The Case of Virginia Woolf 1925-2000', in: *Poetics Today*, jrg. 27, 2006, nr. 3, p. 501-568.
- Angenot, Marc, 'Social Discourse Analysis: Outlines of a Research Project', in: *The Yale Journal of Criticism*, jrg. 17, 2004, nr. 2, p. 199-215.
- Arlaud, Sylvie, 'Peter Altenbergs *Kunst* – das Ende der anglophilen Moderne in Wien?', in: Gregor Kokorz & Helga Mitterbauer (red.), *Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa*. Peter Lang, Bern etc. 2004, p. 99-127.
- Aste, Richard e.a., *De Schone Slaapster. Victoriaanse schilderkunst uit het Museo de Arte de Ponce*. Gemeentemuseum, Den Haag 2009.
- Bailey, Martin, *Van Gogh in England. Portrait of the Artist as a Young Man*. Barbican Art Gallery, Londen 1992.
- Bakker, Bert e.a. (red.), 'Vijf-en-twintig brieven aan A. Roland Holst (1908-1951)'. Speciaal nummer 'A. Roland Holst' van *Maatstaf*, jrg. 6, 1958, nr. 2-3, p. 70-142.
- Bakker, Jopje, *Tekenend voor toen. Norm en vorm van de illustratie in Nederlandse kinderboeken 1890-1940*. Nederlands Bibliotheek en Lektuur Centrum, Den Haag 1984.
- Bakker, Martin, 'Geerten Gossaert and the Writers of the 1880's', in: *Canadian Journal of Netherlandic Studies*, jrg. 4, 1983, nr. 2, p. 54-62.
- Bank, Jan & Maarten van Buuren, *1900 – Hoogtij van burgerlijke cultuur*. SDU, Den Haag 1999.
- Barber, G., 'Rossetti, Ricketts, and Some English Publishers' Bindings of the Nineties', in: *The Library*, 5e serie, 1970, nr. 25, p. 136-149.
- Bassnett, Susan, 'Influence and Intertextuality: a reappraisal', in: *Forum for Modern Language Studies*, jrg. 43, 2007, nr. 2, p. 135-146.
- Bastet, F.L., 'Mr. Carel Vosmaer – een herdenking', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden, 1975-1976*. E.J. Brill, Leiden 1977, p. 20-50.
- Bastet, Frédéric, *Met Carel Vosmaer op reis*. Querido, Amsterdam 1989.
- Baxter, B.M., *Albert Verwey's Translations from Shelley's Poetical Works. A Study of Their Style and Rhythm and a Consideration of Their Value as Translations*. University Press, Leiden 1963.
- Becker, Edwin e.a., *Sir Lawrence Alma-Tadema*. Van Gogh Museum, Amsterdam [etc.], 1996.
- Beelaerts van Blokland, Jhr. F.W.A., *Paviljoen Welgelegen 1789-1989. Van buitenplaats van de bankier Hope tot zetel van de provincie Noord-Holland*. Schuyt & Co, Haarlem 1989.
- Begheyn, Paul, 'P. C. Boutens en zijn Engelse bewonderaar Henry Wildermuth', in: *Maatstaf*, jrg. 40, 1992, nr. 3, p. 1-17.

- Bel, Jacqueline, 'Verwey en Derkinderen. Literatuur en beeldende kunst', in: Ad Zuiderent, Ena Jansen & Johan Koppenol (red.), *Een rijke bron. Over poëzie*. Groningen, Historische Uitgeverij 2004, p. 119-129.
- Bel, Jacqueline, *Nederlandse literatuur in het fin de siècle. Een receptie-historisch overzicht van het proza tussen 1885 en 1900*. University Press, Amsterdam 1993.
- Beller, Manfred & Joep Leerssen (red.), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Rodopi, Amsterdam [etc.] 2007.
- Bentley, D.M.R., "'The Blessed Damsel': A Young Man's Fantasy", in: *Victorian Poetry*, jrg. 20, 1982, nr. 3/4, p. 31-43.
- Berg, Willem van den & Piet Couttenier, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*. Bert Bakker, Amsterdam 2009.
- Bink, Sander, "'Als Wilde en Beardsley". Aubrey Beardsley en zijn Nederlandse navolgers', in: Anne van Buul (red.), *Lopende vuurtjes. Engelse kunst en literatuur in Nederland en België rond 1900*. Verloren, Hilversum 2012, p. 227-245. [*Rythmus. Jaarboek voor de studie van het fin de siècle* 1]
- Bionda, Richard & Carel Blotkamp, *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*. Waanders, Zwolle [etc.], 1991.
- Bisanz-Prakken, Marian, *Toorop/Klimt. Toorop in Wenen: inspiratie voor Klimt*. Gemeentemuseum, Den Haag; Waanders, Zwolle 2006.
- Bloem, J.C., *Brieven aan P.N. van Eyck. Uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door G.J. Dorleijn, A.L. Sötemann & H.T.M. van Vliet. Deel I: 1910-1916*. Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag 1980. [Achter het Boek 15]
- Bloem, J.C., *Gedichten*. Deel 2: apparaat en commentaar. Ed. H.T.M. van Vliet & A.L. Sötemann. Amsterdam 1979.
- Bloem, J.C., *Het onzegbare geheim. Verzamelde essays en kritieken 1911-1963. Bezorgd door H.T.M. van Vliet*. Polak & Van Gennep, Amsterdam 1995.
- Bloemgarten, Salvador, *Henri Polak, sociaal democraat, 1868-1943*. SDU, Den Haag 1996 [1994].
- Blom, Philipp, *De duizelingwekkende jaren. Europa 1900-1914*. De Bezige Bij, Amsterdam 2009.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. University Press, Oxford 1975.
- Blotkamp, Carel e.a., *Kunstenaren der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930*. Staatsuitgeverij, Den Haag 1978.
- Bodt, Saskia de, *Brussel kunstenaarskolonie. Nederlandse schilders, 1850-1890*. Gemeentekrediet, Brussel [etc.] 1995.
- Bodt, Saskia de, *Prentenboeken, ideologie en illustratie, 1890-1950*. Ludion, Amsterdam 2003.
- Bomhoff, J.G., "'I lock my door upon myself". Het eerste gedicht van Van Eyck', in: *De Nieuwe Taalgids*, jrg. 57, 1964, nr. 4, p. 211-219.
- Bonneure, Fernand, 'Brugse drukkers in de 20ste eeuw', in: *Vlaanderen*, jrg. 43, 1994, nr. 252, p. 154-158.
- Bont, Raf De & Tom Verschaffel, *Het verderf van Parijs*. Universitaire Pers, Leuven 2004.
- Boot, Marjan e.a., *Theo van Hoytema, 1863-1917*. Waanders, Zwolle 1999.
- Boot, Marjan, 'Carel Henny en zijn huis: een demonstratie van "goed wonen" rond de eeuwwisseling', in: *Nederlandsch kunsthistorisch jaarboek*, jrg. 24, 1974, p. 91-131.
- Bose, T., 'Rossetti's "The Blessed Damsel"', in: *The Explicator*, jrg. 53, 1995, nr. 3, p. 151-152.
- Bourdieu, Pierre, *De regels van de kunst: wording en structuur van het literaire veld*. Van Gennep, Amsterdam 1994.
- Bourdieu, Pierre, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Van Gennep, Amsterdam 1989.
- Braber, Helleke van den & Jan Gielkens, *In 1934. Nederlandse cultuur in internationale context*. Querido, Amsterdam / Antwerpen 2010.
- Braches, Ernst, *Over Derkinderen's Gijsbrecht van Aemstel*. Kluwer, Deventer 1971.

- Braches, Ernst, *Het boek als nieuwe kunst 1892-1903. Een studie in Art Nouveau*. Oosthoek, Utrecht 1973.
- Brandt Corstius, J.C., 'Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst', in: Garnt Stuiveling (red.), *Acht over Gorter. Een reeks beschouwingen over poëzie en politiek*. Amsterdam 1978, p. 253-279.
- Brentjens, Yvonne, *Dwalen door het paradijs. Leven en werk van G.W. Dijsselhof (1866-1924)*. Waanders, Zwolle 2002.
- Brentjens, Yvonne, *Moraalridders en monnikenwerk. Middeleeuws pathos in het oeuvre van G.W. Dijsselhof (1866-1924) en zijn tijdgenoten*. [Onuitgegeven dissertatie 2004].
- Brentjens, Yvonne, *Rechte stoelen, rechtschapen burgers. Wonen volgens 't Binnenhuis (1900-1929)*. Waanders, Zwolle etc. 2011.
- Broekhuis, Madelon, 'Antoon Derkinderen en de Beurs van Berlage', in: *Jong Holland*, jrg. 4, 1988, nr. 2, p. 4-14.
- Brognez, Laurence, *Préraphaélisme et symbolisme. Peinture littéraire et image poétique*. Honoré Champion, Paris 2003.
- Buul, Anne van, "'Scheppers van het schoone boek'. De invloed van Engelse boekvernieuwingen op P.C. Boutens en andere bibliotheek uitgever van het werk van Dante Gabriel Rossetti', in: *De Boekenwereld*, jrg. 24, 2008, nr. 5, p. 287-299.
- Buul, Anne van, "'The Blessed Damsel' in het Nederlands', in: *Filter*, jrg. 16, 2009, nr. 2, p. 3-13. (Van Buul 2009a)
- Buul, Anne van, "'Gij zijt niet hier gelijk gij waart". Egidius in de nagelaten poëzie van P.C. Boutens', in: *De Parelduiker*, jrg. 14, 2009, nr. 3, p. 20-33. (Van Buul 2009b)
- Buul, Anne van, "'Literatuurtoestanden'. Edward B. Koster en de beweging van Tachtig', in: *Zacht Lawijd*, jrg. 9, 2010, nr. 4, p. 2-21.
- Buul, Anne van, 'Waarachtig à la Dante Gabriel Rossetti. De receptie van een prerafaëlitisch dubbelkunstenaar in de kring rond Adriaan Roland Holst', in: Lars Bernaerts, Carl de Strycker & Bart Vervaeck (red.), *Breken en Bruggen. Moderne Nederlandse literatuur / Hedendaagse perspectieven*. Academia Press, Gent 2011, p. 263-279. (Van Buul 2011a)
- Buul, Anne van, "'Sonnet / aan D.G. Rossetti voor zijn portretstudies naar Mevr. Morris". Interpretatie en contextualisering van een beeldgedicht van P.C. Boutens', in: *Nederlandse Letterkunde*, jrg. 16, 2011, nr. 2, p. 99-121. (Van Buul 2011b)
- Buul, Anne van, 'Inleiding', in: Anne van Buul (red.), *Lopende vuurtjes. Engelse kunst en literatuur in Nederland en België rond 1900*. Verloren, Hilversum 2012, p. 9-21. [Rythmus. Jaarboek voor de studie van het fin de siècle 1] (Van Buul 2012a)
- Buul, Anne van, "'Uit Engeland komt weer van allerlei tot ons". Jan Veth en Hermine Marius als pleitbezorgers van het prerafaëlitisme in Nederland', in: Anne van Buul (red.), *Lopende vuurtjes. Engelse kunst en literatuur in Nederland en België rond 1900*. Verloren, Hilversum 2012, p. 91-107. [Rythmus. Jaarboek voor de studie van het fin de siècle 1] (Van Buul 2012b)
- Buuren, Maarten van (red.), *Jullie gaven mij modder, ik heb er goud van gemaakt. Over Charles Baudelaire*. Historische Uitgeverij, Groningen 1995.
- Calloway, Stephen & Lynn Federle Orr (red.), *The Cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860-1900*. V&A Publishing, Londen 2011.
- Capelleveen, Paul van, 'Charles Ricketts en de nieuwe Nederlandse boekkunst 1890-1895', in: *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis*, jrg. 7, 2000, p. 7-26.
- Capelleveen, Paul van & Clemens de Wolf (red.), *Het ideale boek. Honderd jaar private press in Nederland, 1910-2010*. Vantilt, Nijmegen, in samenwerking met de Koninklijke Bibliotheek en Museum Meermanno 2011.
- Capelleveen, Paul van, 'Van private press naar eigen pers en retour. De introductie van de private press-gedachte in Nederland, 1890-1930', in: Anne van Buul (red.), *Lopende vuurtjes. Engelse kunst*

- en literatuur in Nederland en België rond 1900. Verloren, Hilversum 2012, p. 197-214. [Rythmus. Jaarboek voor de studie van het fin de siècle 1].
- Capelleveen, Paul van, 'P.C. Boutens en de band van "Praeludiën". Een bibliografische voetnoot', in: *Jaarboek Letterkundig Museum*, jrg. 7, 1998, p. 59-84.
- Casanova, Pascal, *The World Republic of Letters*. Harvard University Press, Cambridge MA [etc.] 2004.
- Casanova, Pascale, 'The Ibsen battle. A comparative analysis of the introduction of Hendrik Ibsen in France, England and Ireland', in: Charle, Christophe e.a. (red.), *Anglo-French attitudes. Comparisons and Transfers between English and French Intellectuals since the Eighteenth Century*. Manchester University Press, Manchester / New York 2007, p. 214-232.
- Casteras, Susan P. & Colleen Denney, *The Grosvenor Gallery. A Palace of Art in Victorian England*. Yale University Press, New Haven / London 1996.
- Casteras, Susan P., 'Symbolist Debts to Pre-Raphaelitism. A Pan-European Phenomenon', in: Thomas J. Tobin (red.), *Worldwide Pre-Raphaelitism*, State University of New York Press, New York 2005, p. 119-144.
- [Cat.] *Antoon Derkinderen 1859-1925*. 's-Hertogenbosch / Amsterdam / Assen 1980.
- [Cat.] *Books on various subjects from the libraries of P.C. Boutens, P.N. van Eyck (second portion), M. Nijhoff and from other properties*. J.L. Beijers, Utrecht 1972.
- [Cat.] *De wereld van George Minne Maurice Maeterlinck*. Mercatorfonds, Brussel 2011.
- Catalogus eener verzameling moderne prenten, oude en moderne teekeningen, eenige meubelen, porcelein en aardewerk, gouden en zilveren voorwerpen enz. uit de nalatenschap van Dr. Edward B. Koster, Herman Robbers e.a.*. Van Stockum Antiquariaat, Den Haag 1939.
- [Cat.] *Fernand Khnopff 1858-1921*. Paris [etc.] 1979/1980.
- Cheeke, Stephen, *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis*. University Press, Manchester / New York 2008.
- Claes, Paul, *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. De Bezige Bij, Amsterdam 1988.
- Claes, Paul, *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Vantilt, Nijmegen 2011.
- Clark, Kenneth, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*. Constable, London 1950.
- Clerck, Karel de, 'Lodewijk van Deyssel en de jonge Boutens', in: *De Vlaamse Gids*, jrg. 48, 1964, nr. 4, p. 246-253.
- Clerck, Karel de, *Uit het leven van P.C. Boutens*. Athenaeum - Polak & Van Gennep, Amsterdam 1969.
- Cobden-Sanderson, T.J., *The Journals of Thomas James Cobden-Sanderson 1879-1922*. Burt Franklin, New York 1969.
- Codell, Julie F., "'The Century Guild Hobby Horse', 1884-1894", in: *Victorian Periodicals Review*, jrg. 16, 1983, nr. 2, p. 43-53.
- Coelen, Peter van der & Karin van Lieverloo, *Jan Toorop. Portrettist*. Waanders, Zwolle 2003.
- Coote, Stephen, *William Morris. His Life and Work*. Sutton, Stroud 1996 [1990].
- Cornelissen, Micky, *Poëzie is niet een spel met woorden. De criticus Willem Kloos temidden van zijn tijdgenoten*. Vantilt, Nijmegen 2001.
- Custers, Lucien, *Dáár was de bron. De Beweging van Tachtig in de ogen van Albert Verwey*. De Ploeg, Maarssen 1995.
- Dam, Jan Daniël van & Allaard Hidding, *Amstelhoek 1897-1910*. Leeuwarden, Museum het Prinsessehof [1986].
- Dam, Peter van & Pim Reinders, *Johann Georg van Caspel. Affichetekenaar (1870-1928)*. Amsterdam 1990.
- Demoor, Marysa & Frederick Morel, 'Laurence Binyon and the Belgian Artistic Scene. Unearthing Unknown Brotherhoods', in: *Victorian Periodicals Review*, jrg. 44, 2011, nr. 2, p. 184-197.

- Demoor, Marysa, “‘Dear Mr Gosse’: brieven van Nederlandse auteurs aan een Victoriaanse criticus’, in: *Handelingen*, jrg. 39, 1985, p. 37-46.
- Denisoff, Dennis, ‘Decadence and aestheticism’, in: Gail Marshall (red.), *The Cambridge Companion to The Fin de Siècle*, University Press, Cambridge 2007, p. 31-52.
- Dennerlein, Ingrid & Rolf Gundlach, *Pan 1895-1900*. Berlin [1970].
- Denney, Colleen, *At the Temple of Art. The Grosvenor Gallery, 1877-1890*. London [etc.] 2000.
- Deyssel, Lodewijk van, *Gedenkschriften. Voor de eerste maal volledig naar het handschrift uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick. Dl. I*. Tjeenk Willink, Zwolle 1962.
- Deyssel, L. van & Albert Verwey, *De briefwisseling tussen Lodewijk van Deyssel en Albert Verwey*. Ed. Harry G.M. Prick. 3 delen. Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag 1981-1986.
- Diepenbrock, Alphons, *Brieven en Documenten. Bijengebracht en toegelicht door Eduard Reeser. Deel I-X*. Den Haag, Nijhoff 1962-1998.
- Diepenbrock, Alphons, *Brieven en Documenten. Bijengebracht en toegelicht door Eduard Reeser. Deel I*. Den Haag, Nijhoff 1962.
- Diepenbrock, Alphons, *Brieven en Documenten. Bijengebracht en toegelicht door Eduard Reeser. Deel IV*. Den Haag, Nijhoff 1974.
- Dorleijn, Gillis J., ‘The Revision of the Cultural Repertoire in a Segmented Society. Protestant, Catholic and Socialist Critics, and Their Double Bind Relationship with the Dominant Literary Paradigm in The Netherlands, 1895-1940’, in: Gillis J. Dorleijn & Herman L.J. Vanstiphout (red.), *Cultural Repertoires. Structure, Function and Dynamics*. Peeters, Leuven 2003, p. 179-199.
- Dorleijn, Gillis, ‘De plaats van tekstanalyse in een institutioneel-poëtische benadering’, in: *Nederlandse Letterkunde*, jrg. 14, 2009, nr. 1, p. 1-19.
- Dorleijn, Gillis, ‘De bril van Henny Vrienten. Literatuur en muziek, problematische intermedialiteit’, in: Bernaerts, Lars (e.a., red.), *Breken en bruggen. Moderne Nederlandse literatuur / Hedendaagse perspectieven*, Academia Press, Gent, 2011, p. 241-262.
- Downs, Brian W., ‘Anglo-Dutch Literary Relations, 1867-1900’, in: *The modern language review*, jrg. 31, 1936, nr. 3, p. 289-346.
- Draguet, Michel, *Khnopff 1858-1921*. Snoeck-Ducaju, Gent / Gemeentekrediet Brussel 1995.
- Draguet, Michel, *Het symbolisme in België*. Mercatorfonds, [Antwerpen] 2004.
- Dresden, S., *Symbolisme*. Wetenschappelijke Uitgeverij, Amsterdam 1980.
- Driest, Piet & Diederik Jansen, *Flaubert in Nederland 1870/2005*. Autres Directions, Amsterdam 2006.
- Duyvendak, Lizet, ‘English Reading in a Dutch Library for Women, 1894-1900’, in: Tom Toremans & Walter Verschuere (red.), *Crossing Cultures. Nineteenth-Century Anglophone Literature in the Low Countries*. Leuven University Press 2009, p. 177-188.
- Endt, Enno, *Herman Gorter Documentatie 1864-1897*. Van Oorschot, Amsterdam 1986.
- Engen, Rodney K., *Walter Crane as a Book Illustrator*. Academy Editions, Londen 1975.
- Etty, Elsbeth, *Liefde is heel het leven niet. Henriette Roland Holst 1869-1952*. Amsterdam, Balans 1997.
- Evans, Wendy, Catherine Ross & Alex Werner, *Whitefriars Glass. James Powell & Sons of London*. Museum of London 1995.
- Even-Zohar, Itamar, ‘Polysystem Theory’, in: *Poetics today*, jrg. 11, 1990, nr. 1 [volledige nummer].
- Even-Zohar, Itamar, ‘Laws of Cultural Interference’, in: *Papers in Culture Research* [Electronic book (www.even-zohar.com)] 2005.
- Eykman, Christoph, *Über Bilder schreiben. Zum Umgang der Schriftsteller mit Werken der bildenden Kunst*. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2003.

- Faassen, S.A.J. van, “‘Een zeker amateurisme’”. P.C. Boutens als boekverzorger’, in: Nap, Jan e.a. (red.), *Ik heb iets bijna schoons aanschouwd. Over leven en werk van P.C. Boutens 1870-1943*. Athenaeum - Polak & Van Gennep, Amsterdam; Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag 1993, p. 126-149.
- Faxon, Alicia Craig, ‘Rossetti's Reputation: A Study of the Dissemination of His Art through Photographs’, in: Helene E. Roberts (red.), *Art History through the Camera's Lens*. Gordon and Breach, Amsterdam [etc.], 1995, p. 317-346.
- Fontijn, Jan, ‘8 mei 1896: Marius Bauer arriveert in Moskou. Het debat tussen socialisten en estheten in De Kroniek’, in: M.A. Schenkeveld - van der Dussen (red.), *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Nijhoff, Groningen 1993, p. 557-561.
- Fontijn, Jan, *Tweespalt. Het leven van Frederik van Eeden tot 1901*. Querido, Amsterdam 1999.
- Fresco, Marcel F., ‘Edward B. Koster’, in: Rudi van der Paardt (red.), *Klassieke Profielen. Een collectie essays over classici-literatoren uit de moderne Nederlandse letterkunde met een bloemlezing uit hun werk*. De Doelenpers, Alkmaar [1988], p. 32-35.
- Fresco, Marcel F. & Rudi van der Paardt, *Naar hoger honing? Plato en platonisme in de Nederlandse literatuur*. Historische Uitgeverij, Groningen 1998.
- Gans, L., *Nieuwe Kunst. De Nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau. Decoratieve kunst, kunstnijverheid en architectuur omstreeks 1900*. A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij, Utrecht 1966.
- Gardner, Joseph H., ‘The “Newborn Death” Sonnets of “The House of Life”’, in: *Victorian Poetry*, jrg. 20, 1982, nr. 3/4, p. 15-27.
- Geest, Dirk de, ‘Einfluss, Intertext, Register’, in: Leopold Decloedt e.a. (red.), *Rezeption, Interaction und Integration. Niederländischsprachige und deutschsprachige Literatur im Kontext*. Edition Praesens, Wien 2004, p. 11-25.
- Geest, Dirk de, ‘Naar een “internationale” geschiedenis van de Nederlandse literatuur? Enkele kanttekeningen’, in: Irena Barbara Kalla & Bożena Czarnecka (red.), *Neerlandistische ontmoetingen: trefpunt Wrocław*. ATUT, Wrocław 2008, p. 25-39.
- Geest, Dirk de & Pieter Verstraeten, ‘Transnationaal, maar toch neerlandistiek?’, in: *Internationale Neerlandistiek*, jrg. 48, 2010, nr. 4, p. 73-84.
- Genette, Gérard, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press, Lincoln, London 1997 [1982].
- Gent, Bastiaan van, ‘De esthetisering van de volksopvoeding. De invloed van John Ruskin en William Morris in Nederland’, in: *Boekmancahier*, jrg. 5, 1993, nr. 16, p. 178-204.
- Gerards, Inemie & Evert van Uitert, *In de lijn van Jan Toorop. Symbolisme in de kunst*. SDU, Den Haag 1994.
- Gerlagh, W. J., ‘Kunst en maatschappij: William Morris en de beginjaren van het Nederlandse socialisme’, in: *Intermediair*, jrg. 17, 1981, nrs. 28 en 29, 10 en 17 juli.
- Giltay, Jeroen, ‘De Nederlandsche Etsclub (1885-1896)’, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, jrg. 27, 1977, p. 91-125.
- Goud, Marco, ‘Van alle kanten, overal vandaan. Over P.C. Boutens' vertaalingen van Leopold Andrian’, in: *Vooys*, jrg. 13, 1995, nr. 2, p. 20-27.
- Goud, Marco, “‘Ik had het druk met Weenske vrienden’”. Over P.C. Boutens’ “Doodenmasker voor Hugo von Hofmannsthal”, in: *Nederlandse Letterkunde*, jrg. 2, 1997, nr. 4, p. 350-367. (Goud 1997a)
- Goud, M., “‘In memory of a happy afternoon’”. Opdrachten in boeken uit de bibliotheek van P.C. Boutens’, in: Ronald Rijkse (red.), *De P.C. Boutens-collectie van de Zeeuwse Bibliotheek te Middelburg*. Schiphouwer en Brinkman, Amsterdam 1997, p. 15-26. (Goud 1997b)
- Goud, Marco, “‘Zoo vindt elk zijn gading’”. P.C. Boutens, Robert Ross en Oscar Wilde’, in: *De Parelduiker*, jrg. 3, 1998, nr. 1, p. 60-70.
- Goud, M., ‘Residentienieuws’, in: *De Parelduiker*, jrg. 5, 2000, nr. 5, p. 69-72.



- Goud, Marco, *Ziende verbeelding. Over zien en (on)zichtbaarheid in poëzie en poëtica van P.C. Boutens*. Peeters, Leuven 2003.
- Goud, Marco, *Een ondraaglijke drukfout. De ontstaansgeschiedenis van P.C. Boutens' Naenia gevolgd door acht brieven van Boutens aan Joh. Enschedé en Zonen*. Avalon Pers, Woubrugge 2005.
- Graaf, A. de, 'Levensbericht van Antonius Johannes der Kinderen', in: *Handelingen en mededeelingen van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden, over het jaar 1925-1926*. E.J. Brill, Leiden 1926, p. 34-51.
- Graaf, Daniel A. de, 'Twee herdenkingen: Swinburne en Kloos', in: *Levende Talen*, 1959, p. 444-450.
- Graaf, J. de, *Le réveil littéraire en Hollande et le naturalisme français [1880-1900]*. Amsterdam, 1938.
- Grave, Jaap, "'Ich habe leider mit Holland rechtes Pech gehabt". Otto Hauser en de Nederlandstalige literatuur', in: *Nederlandse Letterkunde*, jrg. 3, 1998, nr. 1, p. 42-57.
- Grave, Jaap, *Zulk vertalen is een werk van liefde. Bemiddelaars van Nederlandstalige literatuur in Duitsland 1890-1914*. Vantilt, Nijmegen 2001.
- Grenfell, Michael & Cheryl Hardy, *Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts*. Berg, Oxford / New York 2007.
- Groot, Marjan, 'Een dilemma voor de Nieuwe Kunst. Modern eclecticisme in de meubelkunst van Chris Wegerif voor de firma Arts and Crafts, 1901-1906', in: *Jong Holland*, jrg. 14, 1998, nr. 2, p. 36-51.
- Groot, Marjan, *Vrouwen in de vormgeving in Nederland, 1880-1940*. Uitgeverij 010, Rotterdam 2007.
- Haakma, Suzette, *Leven voor de kunst. Etha Fles, een portret*. Matrijs, Utrecht 2001.
- Halsema, J.D.F. van, 'P.C. Boutens: uit het buitengebied van de wereld', in: Anja de Feijter & Aron Kibédi Varga (red.), *Dichters brengen het te weeg. Metafysische vraagstellingen in de moderne Europese poëzie*. Kok, Kampen 1994, p. 9-19. (Van Halsema 1994a)
- Halsema, J.D.F. van, *Te zoeken in deze angstige eeuw. Sporen van décadence-voorstellingen in de Nederlandse letterkunde aan het einde van de negentiende eeuw*. Historische Uitgeverij, Groningen 1994. (Van Halsema 1994b)
- Halsema, J.D.F. van, 'Allard Pierson en de Tachtigers: enkele overwegingen rond Piersons Gids-opstel over Swinburne', in: *Documentatieblad voor de Nederlandse kerkgeschiedenis na 1800*, jrg. 19, 1996, nr. 45, p. 36-50.
- Halsema, J.D.F. van, 'Van oorsprong naar oorsprong. Van Royens letters en zijn boeken', in: Jan P. Boterman e.a. (red.), *Disteltype, corps 15. Over de Disteltype van J.F. van Royen en L. Pissarro, en de literatuur van de Zilverdistel*. De Buitenkant, Amsterdam 2000, p. 77-94.
- Halsema, J.D.F. van, *Epifanie. Ogenblikken van verlichting en verschrikking in de Nederlandse letterkunde rond 1900*. Historische Uitgeverij, Groningen 2006.
- Halsema, J.D.F. van, *Vrienden & Visioenen. Een biografie van Tachtig*. Historische Uitgeverij, Groningen 2010.
- Hamber, Anthony J., "A Higher Branch of the Art". *Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*. Gordon and Breach Publishers, Amsterdam [etc.] 1996.
- Hammacher, A.M., *De levenstijd van Antoon Der Kinderen*. H.J. Paris, Amsterdam 1932.
- Harrison, Colin & Christopher Newall (red.), *The Pre-Raphaelites and Italy*. Ashmolean Museum, Oxford 2010.
- Harrison, Martin, *Victorian Stained Glass*. Barrie & Jenkins, London [etc.] 1980.
- Heffernan, James, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. University Press, Chicago 1993.
- Hefting, Victorine, *Jan Toorop. Een kennismaking*. Bert Bakker, Amsterdam 1989.
- Heijbroek, J.F., 'The Exhausted maenads: Lawrence Alma-Tadema and Carel Vosmaer', in: *Van Gogh Museum Journal*, 1996, p. 165-175.

- Heijbroek, J.F. & Margaret F. MacDonald, *Whistler en Holland*. Waanders, Zwolle 1997.
- Heijbroek J.F. & A.A.M. Vis, *Verlaine in Nederland: het bezoek van 1892 in woord en beeld*. Amsterdam 1985.
- Heijbroek, J.F. & E.L. Wouthuysen, *Portret van een kunsthandel. De firma Van Wisselingh en zijn compagnons 1838-heden*. Waanders, Zwolle 1999.
- Heiser, Christiane, *Johan Thorn Prikker. Das Werk zwischen 1890 und 1912. Vom niederländischen Symbolismus zum Deutschen Werkbund*. [Dissertatie Rijksuniversiteit Groningen 2008].
- Helsing, Elizabeth K., *Poetry and the Pre-Raphaelite Arts. Dante Gabriel Rossetti and William Morris*. Yale University Press, New Haven / London 2008.
- Hemeryck, P.A., *Bibliotheek van wijlen dr. Frederik van Eeden en enkele andere kleinere bijvoegingen waaronder de bibl. entomologie dr. M. Nassauer, Frankfurt a. M. : verkooping 9 en 10 januari 1934 in Amsterdam door boekhandel en antiquariaat P.A. Hemeryck (A.T. Kleerekoper)*. Hemeryck, Amsterdam 1934.
- Hermerén, Göran, *Influence in Art and Literature*. University Press, Princeton 1975.
- Hietbrink, Martin, 'Vertalen en herhalen: Boutens vertaalt Baudelaire', in: *Filter*, jrg. 4, 1997, nr. 2, p. 47-57.
- Hönnighausen, Lothar, *The Symbolist Tradition in English Literature. A Study of Pre-Raphaelitism and Fin de Siècle*. University Press, Cambridge etc. 1988.
- Hoogveld, Carine, Ellinoor Bergvelt & Frans van Burkom (red.), *Glas in lood in Nederland, 1817-1968*. SDU, Den Haag [1989].
- Hoozee, Robert, *Brussel kruispunt van culturen*. Mercatorfonds, Antwerpen 2000.
- Hopmans, Anita, *Jan Sluijters 1881-1957. Aquarellen en tekeningen*. Waanders, Zwolle 1991.
- Hubrechtse, Sjaak, 'William Morris' "Kunst en maatschappij" "verzorgd en versierd door S.H. de Roos" Amsterdam 1903', in: *Jaarboek van het Nederlands Genootschap van Bibliofielen* 2003, jrg. 11, 2004, p. 23-76.
- Huizinga, J., *Leven en werk van Jan Veth*, Tjeenk Willink, Haarlem 1927.
- Huizinga, Johan, 'Duitsland's invloed op de Nederlandsche beschaving', in: Idem, *Verzamelde werken* II. Haarlem, Tjeenk Willink 1948, p. 330-331. [Oorspronkelijk uitgegeven in: Johan Huizinga, *Cultuurhistorische verkenningen*. Haarlem 1929, p. 117-155.]
- Huussen, A.H. Jr., *De Anglo-Boerenoorlog in de Nederlandse poëzie 1899-1902. Historische studie*. [Onuitgegeven studie, Groningen 2002].
- Jansen, Ena & Wilfred Jonckheere (red.), *Boer en Brit. Ooggetuigen en schrijvers over de Anglo-Boerenoorlog in Zuid-Afrika*. University Press, Amsterdam 2001.
- Joosten, Joop M., *De Brieven van Johan Thorn Prikker aan Henri Borel en anderen 1892-1904 met ter inleiding fragmenten uit het dagboek van Henri Borel 1890-1892*. Heuff, Nieuwkoop 1980.
- Kalff Jr., G., *Frederik van Eeden. Psychologie van den tachtiger*. Wolters, Groningen 1927.
- Kalmthout, Ton van, *Muzentempels. Multidisciplinaire kunstkringen in Nederland tussen 1880 en 1914*. Verloren, Hilversum 1998.
- Kalmthout, Ton van, 'Vruchten van een vreemde stam. Over de negentiende-eeuwse receptie van buitenlandse literatuur in Nederland', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, jrg. 124, 2008, nr. 1, p. 31-44.
- Kalmthout, Ton van, 'Eccentric Authors: Conrad Busken Huet and Taco H. de Beer on English Literature', in: Tom Toremans & Walter Verschuere (red.), *Crossing Cultures. Nineteenth-Century Anglophone Literature in the Low Countries*. University Press, Leuven 2009, p. 35-52.
- Kalmthout, Ton van, 'Nuchtere zin en een sprankje poëzie, aangewakkerd tot een weldadige gloed. A.E.H. Swaen en de Engelse letteren', in: Anne van Buul (red.), *Lopende vuurtjes. Engelse kunst en literatuur in Nederland en België rond 1900*. Verloren, Hilversum 2012, p. 37-54. [Rythmus. Jaarboek voor de studie van het fin de siècle I]

- Kemperink, M.G., *Van observatie tot extase. Sensitivistisch proza rond 1900*. Veen, Utrecht 1988.
- Kemperink, Mary, “‘Fin de siècle’”. Gebruik en bruikbaarheid van een modewoord’, in: *Nederlandse Letterkunde*, jrg. 1, 1996, nr. 1, p. 102-110.
- Kemperink, Mary, *Het verloren paradijs. De Nederlandse literatuur en cultuur van het fin de siècle*. Amsterdam University Press, Amsterdam 2001.
- Kemperink, Mary, ‘Evolution and utopianism in Dutch literature around 1900. An early polemic’, in: Dassen, Patrick & Mary Kemperink (red.), *The Many Faces of Evolution in Europe, c. 1860-1914*. Dudley, Leuven / Parijs 2004, p. 115-128.
- Kemperink, Mary, “‘De tijd die wij beleven is schoon’”. Utopisme en Schoonheid rond 1900’, in: *Neerlandica extra Muros*, jrg. 43, 2005, nr. 2, p. 1-19.
- Kemperink, Mary, *Gedeelde kennis. Literatuur en wetenschap in Nederland van Darwin tot Einstein (1860-1920)*. Garant, Antwerpen / Apeldoorn 2011. (Kemperink 2011a)
- Kemperink, Mary, ‘Literaire vernieuwing: een verhaal van gebieden, verbieden en toestaan. Tachtig als casus’, in: Bernaerts, Lars e.a., *Breuken en bruggen. Moderne Nederlandse literatuur / Hedendaagse perspectieven*. Academia Press, Gent 2011, p. 87-110. (Kemperink 2011b)
- King, Kathryn R. & William W. Morgan, ‘Hardy and the Boer War: The Public Poet in Spite of Himself’, in: *Victorian Poetry*, jrg. 17, 1979, nr. 1/2, p. 66-83.
- Klein, P.W. & J.R. Bruijn, *Honderd jaar Engelandvaart. Stoomvaart maatschappij Zeeland Koninklijke Nederlandsche Postvaart NV 1875-1975*. De Boer Maritiem, Bussum 1975.
- Klunnert, Adelheid, *Dante Gabriel Rossetti und Stefan George*. [Dissertatie Friedrich Wilhelms Universität Bonn 1933.]
- Kloos-Reyneke van Stuwe, Jeanne, *Het menselijke Beeld van Willem Kloos. Met Eind-redactie van Dr. Julius de Boer*. De Tijdstroom, Lochem [1947].
- Kluncker, Karlhans, *Blätter für die Kunst. Zeitschrift der Dichterschule Stefan Georges*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1974.
- Knipping, J.B., *Jan Toorop*. Becht, Amsterdam 1946.
- Korsten, Frans, ‘Transmission of culture and ideas: The Tauchnitz series’, in: *English studies*, jrg. 79, 1998, nr. 4, p. 329-336.
- Korteweg, Anton, ‘Verheeld in afglans. Vier schilderij gedichten van P.C. Boutens’, in: *Maatstaf*, jrg. 41, 1993, nr. 5, p. 50-61.
- Kraan, Hans, ‘Barbizon en de Nederlandse kunstkritiek’, in: John Sillevs & Hans Kraan (red.), *De school van Barbizon. Franse meesters van de 19de eeuw*. Gemeentemuseum, Den Haag 1985, p. 61-69.
- Kralt, P., *De Dichter, zijn Geliefden en zijn Muze. Over de vroege poëzie van Willem Kloos*. Dimensie, Leiden 1985.
- Kramer, W., ‘Het symbool in Boutens’ verzen’, in: *De Nieuwe Taalgids*, jrg. 19, 1925, p. 1-15.
- Kranz, Gisbert, *Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Ferdinand Schöningh, Paderborn 1973.
- Krips-van der Laan, Hilde, ‘De verschijning van de toekomstroman van Edward Bellamy in Nederland’, in: *De Negentiende Eeuw*, jrg. 25, 2001, nr. 4, p. 215-232.
- Krul, W.E., *Historicus tegen de tijd. Opstellen over leven & werk van J. Huizinga*. Historische Uitgeverij, Groningen 1990.
- Krul, W.E., ‘Nederland en het fin-de-siècle. De stijl van een beschaving’, in: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, jrg. 106, 1991, p. 581-594.
- Krul, Wessel, ‘Teleurstellingen en ontdekkingen. Johan Huizinga en Engeland, 1889-1914’, in: Anne van Buul (red.), *Lopende vuurtjes. Engelse kunst en literatuur in Nederland en België rond 1900*. Verloren, Hilversum 2012, p. 143-160. [*Rhythmus. Jaarboek voor de studie van het fin de siècle I*]
- Kwant, Elsbeth, ‘Tauchnitz edition’, in: *De Boekenwereld*, jrg. 28, 2012, nr. 4, p. 210-215.

- Laanstra, Ria & Suzanne Veldink, *Vluchten in Schoonheid. De Prerafaëlieten en Nederlandse kunstenaars rond 1900*. D'jonge Hond, Harderwijk 2008.
- Landwehr, Margareth, 'Introduction: Literature and the Visual Arts; Questions of Influence and Intertextuality', in: *College Literature*, jrg. 29, 2002, nr. 3, p. 1-16.
- Laughton, Bruce, 'The British and American Contributors to Les XX 1884-1893', in: *Apollo*, jrg. 86, 1967, nr. 69, p. 372-379.
- Laurent, Béatrice, 'An Inventory of the Pre-Raphaelite Mental Museum, October 1849', in: Thomas J. Tobin (red.), *Worldwide Pre-Raphaelitism*, State University of New York Press, New York 2005, p. 19-43.
- Leijnse, Elisabeth, *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900. Een onderzoek naar de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck*. Librairie Droz, Genève 1995.
- Les XX Bruxelles. Catalogue des dix expositions annuelles*. Centre international pour l'étude du XIXe siècle, Bruxelles 1981.
- Leuvelink, Hannah, *The English crane to the stork of The Hague. Loffelts tentoonstelling van Engelse prentkunst in de Haagse Pulchri Studio in 1893*. [Scriptie Universiteit Leiden, 1992]
- Leuvelink, Hannah e.a., *Kleur voor kinderen. Het kinderboek in een Haagse tentoonstelling van 1893*. Walburg Pers, Zutphen 1993.
- Ley, J.S. de, & B. Luger, *Walden in droom en daad. Walden-dagboek en notulen van Frederik van Eeden e.a. 1898-1903*. Huis aan de Drie Grachten, Amsterdam 1980.
- Lieverloo, Karin van & Pieter Roelofs, *Antoon van Welie 1866-1956. De laatste decadente schilder*. Waanders, Zwolle 2007.
- Lochnan, Katharine & Carol Jacobi, *Holman Hunt and the Pre-Raphaelite Vision*. Art Gallery of Ontario, Toronto 2008.
- Loghem, M.G.L. van, 'Levensbericht van Taco Hajo de Beer, 18 Nov. 1838 – 12 Sept. 1923', in: *Handelingen en mededeelingen van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden, over het jaar 1923-1924*. Brill, Leiden 1924, p. 7-16.
- Lottes, Wolfgang, 'Appropriating Botticelli: English Approaches 1860-1890', in: Peter Wagner (red.), *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Walter de Gruyter, Berlin / New York 1996, p. 236-261.
- Maanen, Hans van, *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. University Press, Amsterdam 2009.
- Maas, Nop, *De literaire wereld van Carel Vosmaer. Een documentaire. Met medewerking van F.L. Bastet en J.F. Heijbroek*. SDU, Den Haag 1989.
- MacCarthy, Fiona, *William Morris. A Life for Our Time*. Faber and Faber, Londen 2010 [1994].
- Margadant, S.W.F., *Geschiedenis van het Letterkundig Genootschap Oefening Kweekt Kennis 1834-1934*. Leopold, Den Haag 1934.
- Marsh, Jan, *The Pre-Raphaelite Sisterhood*. St. Martin's Press, New York 1985.
- Mathijssen, Marita, 'Hoe perfide was Albion? Vertalingen uit de Engelse literatuur in de eerste helft van de negentiende eeuw in Nederland', in: *Zacht Lawijd*, jrg. 8, 2009, nr. 2, p. 2-19.
- Maus, Madeleine Octave, *Trente années de lutte pour l'art, 1884-1914*. Librairie L'Oiseau bleu, Bruxelles 1980 [1926].
- McGann, Jerome, 'A Commentary on some of Rossetti's Translations from Dante', in: *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, jrg. 9, 2000, nr. 1, p. 25-38.
- Meilink, Albert, 'De Zaaier', in: *Vormen uit vuur*, 1995, nr. 156, p. 7-55.
- Mertens, Phil, 'De brieven van Jan Toorop aan Octave Maus', in: *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1969, nr. 1-4, p. 157-209.
- Mills, Sara, *Discourse*. Routledge, London 2004.

- Montijn, Ileen, 'Zeer smart! De Engelse invloed op smaak en kleding in Nederland, ca. 1880-1920', in: *Het Nederlandse binnenhuis gaat zich te buiten, internationale invloeden op de Nederlandse wooncultuur* [Leids Kunsthistorisch Jaarboek], jrg. 14, 2007, p. 303-321.
- Moulaert, Jan, *De vervloekte staat. Anarchisme in Frankrijk, Nederland en België 1890-1914*. Epo, Berchem [1981].
- Moyle, Franny, *Desperate Romantics. The Private Lives of the Pre-Raphaelites*. John Murray, London 2009.
- Musarra-Schroeder, Ulla, 'Influence versus Intertextuality', in: Hendrix, H. e.a. (red.), *The Search for a New Alphabet. Literary Studies in a Changing World. In honor of Douwe Fokkema*. Benjamins, Amsterdam / Philadelphia 1996, p. 167-171.
- Nap, Jan e.a. (red.), *Ik heb iets bijna schoons aanschouwd. Over leven en werk van P.C. Boutens 1870-1943*, Athenaeum - Polak & Van Gennep, Amsterdam; Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag 1993.
- Nap, Jan & Joost van der Vleuten, "'Slechts voor zeer weinigen". Een documentaire over de receptie van P.C. Boutens' poëzie', in: Jan Nap e.a. (red.), *Ik heb iets bijna schoons aanschouwd. Over leven en werk van P.C. Boutens 1870-1943*, Athenaeum - Polak & Van Gennep, Amsterdam; Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag 1993, p. 104-125.
- Neumann, Markus, *Die 'englische Komponente'. Zu Genese, Formen und Funktionen des Traditionsverhaltens im Werk Rudolf Borchardts*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007.
- Newall, Christopher, *The Grosvenor Gallery Exhibitions. Change and continuity in the Victorian art world*. University Press, Cambridge 1995.
- Nijland-Verwey, Mea (ed.), *Kunstenaarslevens. De briefwisseling van Albert Verwey met Alphons Diepenbroek, Herman Gorter, R.N. Roland Holst, Henriette van der Schalk en J.Th. Toorop*. Verzorgd door Mea Nijland-Verwey. Assen, Van Gorcum 1959.
- Nijland-Verwey, Mea, *Albert Verwey en Stefan George. De documenten van hun vriendschap. Bijgebracht en toegelicht door Mea Nijland-Verwey*. Polak & Van Gennep, Amsterdam 1965.
- Ollinger-Zinque, Gisèle (ed.), *Les XX & La Libre Esthétique. Honderd jaar later*. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel 1993.
- Ommen, Kasper van & Jos Damen, 'De alledaagse dingen die onze stemming bepalen'. *De collectie Nieuwe Kunst in de Universiteitsbibliotheek Leiden. Catalogus bij een tentoonstelling in de Universiteitsbibliotheek Leiden, 4 maart – 4 april 2004*. Universiteitsbibliotheek Leiden 2004.
- Peeters, Evert, 'De anarchie als zelfkritiek. Burgers, levenshervormers en "vrije kolonies" rond 1900', in: Raf de Bont e.a. (red.), *Niet onder één vlag. Van Nu en Straks en de paradoxen van het fin de siècle*. Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, Gent 2005, p. 233-244.
- Peeters, Nic, *De representatie van de vrouw in de Victoriaanse schilderkunst, toegespitst op de evolutie van de iconografie van de vrouw bij de tweede generatie prerafaëlieten en de innovatieve invloed daarop van Evelyn De Morgan (1855-1919)*. 2 delen. [Onuitgegeven dissertatie Vrije Universiteit Brussel 2009].
- Peperkamp, Ben & Redbad Fokkema, '“Vroom priesterschap in heiligen eeredienst”. Bijdragen tot een interpretatie van P.C. Boutens' *Achttien verzen bij werken van W.A. van Konijnenburg*', in: Jan Nap e.a. (red.), *Ik heb iets bijna schoons aanschouwd. Over leven en werk van P.C. Boutens 1870-1943*, Athenaeum - Polak & Van Gennep, Amsterdam; Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag 1993, p. 70-83.
- Peterson, W.S., *The Kelmscott Press. A history of William Morris's typographical adventure*. Clarendon Press, Oxford 1991.
- Pieri, Giuliana, 'The Critical Reception of Pre-Raphaelitism in Italy, 1878-1910', in: *The Modern Language Review*, jrg. 99, 2004, nr. 2, p. 364-381.

- Pieri, Giuliana, *The Influence of Pre-Raphaelitism on Fin de siècle Italy. Art, Beauty, and Culture*. Modern Humanities Research Association, London 2007. [MHRA Texts and Dissertations volume 65]
- Ploeg, Kees van der, 'De Engelse connectie van de Nederlandse neogotiek', in: Anne van Buul (red.), *Lopende vuurtjes. Engelse kunst en literatuur in Nederland en België rond 1900*. Verloren, Hilversum 2012, p. 123-142. [*Rythmus. Jaarboek voor de studie van het fin de siècle* 1].
- Polak, Johan, 'De uitstraling van Oscar Wilde over de Nederlandse letteren', in: Idem, *Het voorbeeldige boek*. Balans, Amsterdam 2006, p. 115-131.
- Postma, Hannemieke, 'Gossaert en Swinburne. Invloed en oorspronkelijkheid', in: *De Nieuwe Taalgids*, jrg. 71 1978, nr. 3, p. 260-272.
- Praamstra, Olf, 'Drie modernisten: Allard Pierson, Conrad Busken Huet en Carel Vosmaer', in: *De Negentiende Eeuw*, jrg. 21, 1997, nr. 1, p. 83-98.
- Praz, Mario, *Lust, dood en duivel in de literatuur van de Romantiek*. Agon, Amsterdam 1990.
- Prettejohn, Elizabeth, 'Lessen aan Alma Tadema. Beeldende kunst, archeologie en estheticisme in Carel Vosmaers roman Amazone', in: *Jong Holland*, jrg. 12, 1996, nr. 4, p. 16-21.
- Prettejohn, Elizabeth, *De Victoriaanse droom. Symbolisme in Engeland*. Waanders, Zwolle 1998.
- Prettejohn, Elizabeth, *The Art of the Pre-Raphaelites*. Tate, London 2007. (Prettejohn 2007a)
- Prettejohn, Elizabeth, *Art for Art's Sake. Aestheticism in Victorian Painting*. Yale University Press, New Haven / Londen 2007. (Prettejohn 2007b)
- Prick, Harry G.M., *De briefwisseling tussen Lodewijk van Deyssel en Albert Verwey*. Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag 1981-1986.
- Prick, Harry G.M., *Een vreemdeling op de wegen. Het leven van Lodewijk van Deyssel vanaf 1890*. Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 2003.
- Raa, J.A.R.C. ten & Joh. Huber, *Gedenboek Edw. B. Koster 1861-1931*. [z.u.], [z.p.] [1931].
- Raad, Jacqueline de (e.a.), *Jan Sluijters (1881-1957)*. Thoth, Bussum 2011.
- Radermacher Schorer, M.R., *Bijdrage tot de geschiedenis van de renaissance der Nederlandse boekdrukkunst*. Amsterdam 1952.
- Rajewsky, Irina O., 'Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality', in: *Intermedialités*, jrg. 3, 2005, nr. 6, p. 43-64.
- Reijnders, Karel, 'Tweemaal: non in een landschap', in: Idem, *Onder dekmantel van etiket*. Athenaeum - Polak & Van Gennep, Amsterdam 1972, p. 69-94.
- Renssen, Floor van, "*Lezer, er zijn ook Belgen!*" *Interactie tussen de Nederlandse en Vlaamse literatuur via literaire kritiek en uitgeverij (1980-1995)*. [Onuitgegeven dissertatie Radboud Universiteit Nijmegen 2011].
- Reynaerts, Jenny, "'From a hygienic and aethetic point of view". Jan Toorop, *Portrait of Marie Jeannette de Lange*, 1900', in: *The Rijksmuseum Bulletin*, jrg. 57, 2009, nr. 2, p. 114-135.
- Reynaerts, Jenny, "*Het karakter onzer Hollandsche School*". *De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870*. Primavera Pers, Leiden 2001.
- Rijkse, Ronald (red.), *De P.C. Boutens-collectie van de Zeeuwse Bibliotheek te Middelburg. Samengesteld en ingeleid door R.M. Rijkse. Met bijdragen van B. Peperkamp en M. Goud*. Schiphouwer en Brinkman, Amsterdam 1997.
- Rizza, Steve, *Rudolf Kassner and Hugo von Hofmannsthal: Criticism as Art. The Reception of Pre-Raphaelitism in fin de siècle Vienna*. Peter Lang, Frankfurt am Main [etc.] 1997.
- Robillard, Valerie & Els Jongeneel, *Pictures into words. Theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*. VU University Press, Amsterdam 1998.
- Roels, Albert, 'Gossaert, Baudelaire, Swinburne', in: *De Nieuwe Taalgids*, jrg. 57, 1964, nr. 6, p. 365-372.
- Rooksby, Rikky, A.C. Swinburne. *A Poet's Life*. University Press, Cambridge 1997.
- Rothuizen, William, *Jan Toorop in zijn tijd*. Boxhorn, Amsterdam 1998.

- Russell, James Anderson, *Dutch Poetry and English. A Study of the Romantic Revival*. H.J. Paris, Amsterdam 1939.
- Sanders, Mathijs, “‘Vive la France et la Hollande amies!’ The Netherlands-France Society between 1916 and 1919. The Construction of a Repertoire’, in: *Arcadia*, jrg. 44, 2009, nr. 2, p. 317-334.
- Schaepman, H.J.A.M., *De St. Nicolaas-kerk van Jutfaas. Een dorpskerk als bouwwerk beschreven door Dr. H.J.A.M. Schaepman en met het oog op hare versiering nader verklaard door G.W. van Heukelum pastoor v. Jutfaas*. Utrecht 1906.
- Schiphorst, Lidwien, “Een toevloed van werk, van wijd en zijd”. *De beginjaren van het Atelier Cuypers/Stoltzenberg. Roermond 1852-ca.1865*. University Press, Nijmegen 2004.
- Schnitger, Carin & Inge Goldhoorn, *Reformkleding in Nederland*. Centraal Museum, Utrecht 1984.
- Schoor, Rob van de & Ilona Brinkman (ed.), *Van de liefde die vriendschap heet. Briefwisseling Willem Kloos- Albert Verwey 1881-1925*. Bezorgd en ingeleid door Rob van de Schoor en Ilona Brinkman. Vantilt, Nijmegen 2008.
- Schweiger, Hannes, ‘The Sanity of Art. Bernard Shaw und die Rezeption von Max Nordaus *Entartung* im angloamerikanischen Raum’, in: Gregor Kokorz & Helga Mitterbauer (red.), *Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa*. Peter Lang, Bern [etc.] 2004, p. 171-199.
- 's-Gravesande, G.H., *De geschiedenis van De Nieuwe Gids*. Van Loghum Slaterus, Arnhem 1955.
- Sicking, J.M.J., ‘De ritmische ontroering als bron der poëzie. Gossaert en Swinburne - Gossaert en Van de Woestijne’, in: *Lekr*, jrg. 6, 1981, nr. 3, p. 2-8.
- Siebelhoff, Robert, *The early development of Jan Toorop 1879-1892*. [Onuitgegeven dissertatie 1973].
- Siebelhoff, Robert, ‘The Three Brides. A Drawing by Jan Toorop’, in: *Nederlandsch kunsthistorisch jaarboek*, jrg. 27, 1976, p. 211-261.
- Slijper, Bart, *Van alle dingen los. Het leven van J.C. Bloem*. De Arbeiderspers, Amsterdam 2007.
- Slijper, Bart, *Onder de blauwe oneindigheid. De vriendschap tussen Willem Kloos en Jacques Perk*. Bert Bakker, Amsterdam 2010.
- Slijper, Bart, *In dit gevreesd gemis. Het leven van Willem Kloos*. Bert Bakker, Amsterdam 2012.
- Smit, Mathijs, “‘Schoonheid als een absolute macht’. Dante Gabriël Rossetti in Nederland’, in *Literatuur*, jrg. 15, 1998, nr. 2, p. 75-83.
- Sötemann, A.L., ‘Over de dichter J.C. Bloem’, in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, 1972, p. 15-73.
- Sötemann, A.L., ‘Twee meesters en hun métier. Boutens en Van de Woestijne over de poëzie’, in: *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, jrg. 1, 1983, p. 129-144.
- Sötemann, A.L., ‘Anglo-Saxon Impressions: P.N. van Eyck, J.C. Bloem, A. Roland Holst and English Poetry’, in: Paul Vincent & Michael Wintle (red.), *Modern Dutch Studies. Essays in honour of Peter King*. The Athlone Press, London 1988, p. 126-135.
- Sötemann, A.L., ‘Eerbetoon en emulatie. Bloems referenties aan Tennyson, Rossetti en Goethe’, in: *De Nieuwe Taalgids*, jrg. 87, 1994, nr. 4, p. 322-325.
- Spaanstra-Polak, Bettina, ‘Jan Toorop's Tuin der weeën’, in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, jrg. 25, 1977, nr. 3, p. 113-119.
- Spaanstra-Polak, Bettina, *Het symbolisme in de Nederlandse schilderkunst 1890-1900*. Toth, Bussum 2004 [1955].
- Splithoff, Marieke E., *Feestelijke geschenken voor de jonge koningin 1898-1913*. De Bataafsche Leeuw, Amsterdam 1998.
- Stevens, MaryAnne & Robert Hoozee (red.), *Impressionisme en symbolisme. De Belgische avant-garde 1880-1900*. Royal Academy of Arts, Londen 1994.

- Steyaert, Kris, 'Willem Kloos and Percy Bysshe Shelley: The Rationale behind a Posthumous Friendship', in: Ton Broos, Margriet Lacy & Thomas F. Shannon (red.), *The Low Countries: Crossroads of Cultures*. Nodus, Münster 2006, p. 151-163. [Studies in Dutch Language and Culture I]
- Steyaert, Kris, 'Het gevecht met de lezer. Jacques Perk en Percy Bysshe Shelley', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, jrg. 126, 2010, nr. 2, p. 150-166.
- Stipriaan, René van, 'Zoeken naar romantiek. Geavanceerd onderzoeksinstrumentarium in de DBNL', in: *TS> Tijdschrift voor tijdschriftstudies*, nr. 27-28, 2010, p. 5-17.
- Straten, Roelof van, *Inleiding in de iconografie. Enige theoretische en praktische kennis*. Coutinho, Bussum 2002.
- Streng, Toos, *"Realisme" in de kunst- en literatuurbeschouwing in Nederland tot 1875. Een begripshistorische studie*. University Press, Amsterdam 1995.
- Streng, Toos, 'Jan ten Brink en de geschiedenis van de term "realisme" in Nederland tot 1875. "Niemand let er op, dat er tweeërlei Realismus is"', in: *Literatuur. Tijdschrift over Nederlandse letterkunde*, jrg. 14, 1997, nr. 2, p. 73-80.
- Streng, L., 'De strofevorm van Bloems "Koning Cophetua en het bedelmeisje"', in: *De Nieuwe Taalgids*, jrg. 76, 1983, nr. 3, p. 251-255.
- Strycker, Carl De, 'Angst voor invloed en invloedangst. Harold Blooms Anxiety of Influence en de neerlandistiek', in: *Nederlandse Letterkunde*, jrg. 10, 2005, nr. 4, p. 263-279.
- Strycker, Carl De, *Celan auseinandergeschrieben. Paul Celan in de Nederlandstalige poëzie*. Garant, Antwerpen / Apeldoorn 2012.
- Stuiveling, G., *De briefwisseling Vosmaer-Perk. Uitgegeven en ingeleid door Dr. G. Stuiveling*. Wolters, Groningen 1938.
- Stuiveling, G., *De briefwisseling Vosmaer - Kloos. Uitgegeven en ingeleid door Dr. G. Stuiveling*. Wolters, Groningen 1939.
- Suchtelen, Nico van e.a., *Ter herinnering aan Dr. Leo Simons 1 augustus 1862-11 juni 1932*. Wereldbibliotheek, Amsterdam 1933.
- Supheert, Roseline, *Yeats in Holland. The reception of the work of W.B. Yeats in the Netherlands before World War Two*. Rodopi, Amsterdam 1995.
- Supheert, Roseline, 'Dutch Anglistics from 1880 to 1940', in: *Meesterwerk*, jrg. 2, 1996, nr. 5, p. 9-21.
- Sussman, Herbert L., *Victorians and the Machine. The Literary Response to Technology*. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1968.
- Takagi, Yoko, 'Wallpapers designed by Walter Crane at the Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brussels. A source of Belgian Art Nouveau', in: *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, jrg. 65, 1994, p. 341-375.
- Thon, Luise, *Die Sprache des deutschen Impressionismus. Ein Beitrag zur Erfassung ihrer Wesenszüge*. Max Hueber Verlag, München 1928.
- Thys, Walter, *De Kroniek van P.L. Tak. Brandpunt van Nederlandse cultuur in de jaren negentig van de vorige eeuw*. Wereld-Bibliotheek, Amsterdam / Antwerpen 1956.
- Tibbe, Lieske, '"Les XX" en de Nederlandse schilderkunst (1883-1893)', in: *De Negentiende Eeuw*, jrg. 5, 1981, nr. 3, p. 115-147.
- Tibbe, Lieske [e.a.], *Jac. van den Bosch. 1868-1948*. Drents Museum, Assen [etc.], 1987.
- Tibbe, Lieske, 'Bron van troost of coffee-table boek? De receptie van Walter Crane in Nederland', in: Wim Denslagen & H.J. Scheepmaker (red.), *Bouwkunst. Studies in vriendschap voor Kees Peeters*. Architectura & Natura Pers, Amsterdam 1993, p. 528-539.
- Tibbe, Lieske, *R.N. Roland Holst - Arbeid en schoonheid vereend. Opvattingen over Gemeenschapskunst*. Architectura & Natura, Amsterdam 1994.
- Tibbe, L., *R.N. Roland Holst (1868-1938). Het epos van de arbeidersstrijd*. Helmond 2000.



- Tibbe, L., “‘Nieuws uit Nergensoord’: natuursymboliek en de receptie van William Morris in Nederland en België”, in: *De Negentiende Eeuw*, jrg. 25, 2001, nr. 4, 233-251.
- Tibbe, L., ‘Een monument van “alkunst”: de prachteditie van Vondels Gysbrecht van Aemstel, Haarlem 1901”, in: *Jaarboek van het Nederlands Genootschap van Bibliofielen*, jrg. 9, 2001, Amsterdam 2002, p. 21-66.
- Tibbe, Lieske e.a., *William Morris in Nederland. Een bibliografie. Geschriften van en over William Morris verschenen in het Nederlands taalgebied, 1874-2000*. Primavera Pers, Leiden 2002.
- Tibbe, Lieske, ‘Pictorial Harmony and Conceptual Complexity. Neo-Impressionist and Symbolist Representations of a New Golden Age’, in: Mary Kemperink & Willemien H.S. Roenhorst (red.), *Visualizing Utopia*. Peeters, Leuven 2007, p. 91-108.
- Tibbe, Lieske, ‘Verzekerd geluk. Oude symboliek in een modern bedrijfsgebouw’, in: Lotte Jensen & Lisa Kuitert, *Geluk in de negentiende eeuw*. Bert Bakker, Amsterdam 2009, p. 251-264.
- Tibbe, Lieske, ‘Pilgrims of hope. Culturele boodschappers met politieke bagage’, in: Anne van Buul (red.), *Lopende vuurtjes. Engelse kunst en literatuur in Nederland en België rond 1900*. Verloren, Hilversum 2012, p. 71-89. [Rythmus. Jaarboek voor de studie van het fin de siècle 1].
- Tidcombe, Marianne, *The Doves Press*. The British Library, London 2002.
- Tigges, W., *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany*. Rodopi, Amsterdam [etc.] 1999.
- Tobin, Thomas J., *Worldwide Pre-Raphaelitism*. State University of New York Press, New York 2005.
- Todd, William B. & Ann Bowden, *Tauchnitz International Editions in English 1841-1955. A Bibliographical History*. Bibliographical Society of America, New York 1988.
- Tollebeek, Jo, Geert Vanpaemel & Kaat Wils (red.), *Degeneratie in België 1860-1940. Een geschiedenis van ideeën en praktijken*. Universitaire Pers, Leuven 2003.
- Tollebeek, Jo, ‘Degeneratie, moderniteit en culturele verandering. Een Belgisch perspectief’, in: Jo Tollebeek, Geert Vanpaemel & Kaat Wils (red.), *Degeneratie in België 1860-1940. Een geschiedenis van ideeën en praktijken*. Universitaire Pers, Leuven 2003, p. 299-319.
- Tomas, Edward, *Richard Jefferies*. Faber, Londen 1978.
- Toorop, Jan, *Autobiografische herinneringen 1858-1886 zoals gedicteerd aan Anton Reichling SJ in 1927. Bezorgd door Paul Begheyn SJ*. Waanders, Zwolle 2009.
- Treuherz, Julian e.a. (red.), *Dante Gabriel Rossetti*. Waanders, Zwolle 2003.
- Uffelen, Herbert van, ‘Otto Hauser (1876-1944) als Kulturvermittler und als Übersetzer niederländischer Literatur’, in: Decloedt, Leopold & Herbert van Uffelen (red.), *Der niederländische Sprachraum und Mitteleuropa*. Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 1995, p. 177-192.
- Vandemeulebroucke, Karen, ‘Presence and Treatment of English Poetry in 19th-Ventury Belgian Literary Periodicals’, in: Tom Toremans & Walter Verschueren (red.), *Crossing Cultures. Nineteenth-Century Anglophone Literature in the Low Countries*. University Press, Leuven 2009, p. 121-136.
- Vandenbussche, Liselotte, ‘Swarth, De Mont en de prerafaëlieten. Gelijkgestemde zielen, gedeelde natuur?’, in: Anne van Buul (red.), *Lopende vuurtjes. Engelse kunst en literatuur in Nederland en België rond 1900*. Verloren, Hilversum 2012, p. 55-70. [Rythmus. Jaarboek voor de studie van het fin de siècle 1]
- Vandevoorde, Hans, ‘Over “generaties” in de literatuurgeschiedenis. Een revisie’, in: Lars Bernaerts e.a. (red.), *Breuken en bruggen. Moderne Nederlandse literatuur, hedendaagse perspectieven*. Gent, Academia Press, 2011, p. 15-29.
- Vandevoorde, Hans, “‘L’âme bruxelloise”. Georges Khnopff en de Engelse kunst en literatuur tijdens het fin de siècle in België”, in: Anne van Buul (red.), *Lopende vuurtjes. Engelse kunst en literatuur in Nederland en België rond 1900*. Verloren, Hilversum 2012, p. 23-36. [Rythmus. Jaarboek voor de studie van het fin de siècle 1].
- Vegt, J. van der, A. Roland Holst. *Biografie*. De Prom, Baarn 2000.

- Verbruggen, Christophe, *Schrijverschap in de Belgische belle époque. Een sociaal-culturele geschiedenis*. Vantilt, Nijmegen 2009.
- Verhoogt, Robert, *Art in Reproduction. Nineteenth-century prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*. University Press, Amsterdam 2007.
- Vermeer, Leonieke, *Geestelijke lenigheid. De relatie tussen literatuur en natuurwetenschap in het werk van Frederik van Eeden en Felix Ortt, 1880-1930*. Garant, Antwerpen 2011.
- Verstraeten, Pieter, *Het discours van de kritiek. Literaire kritiek in Vlaanderen tussen de twee wereldoorlogen: Joris Eeckhout, Urbain van de Voorde, Paul de Vree*. Garant, Antwerpen 2011.
- Vincent, Paul, 'Sir Edmund Gosse and Frederik van Eeden: some reflections on an unpublished correspondence', in: *The Modern Language Review*, jrg. 66, 1971, nr. 1, p. 125-138.
- Vleuten, Joost van der, "'Altijd (zegt gij) zing ik hetzelfde lied?..." Boutens en de literaire conjunctuur', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, 1994*, Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, Leiden 1994, p. 26-38.
- Vliet, H.T.M. van, 'Estheticisme en mystiek bij P.C. Boutens', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, jrg. 114, 1998, nr. 1, p. 34-47.
- Vrankrijker, A.C.J. de, *Onze anarchisten en utopisten rond 1900*. Fibula - Van Dishoeck, Bussum 1972.
- Vries, Boudien de, *Een stad vol lezers. Leescultuur in Haarlem 1850-1920*. Vantilt, Nijmegen 2011.
- Vries, R.W.P. de, *Bibliothèques Prof. A.J. Derkinderen, C.J. Gonnet et autres successions. Vente 28-30 Juin*. Amsterdam 1926.
- Vriesland, Victor E. van, *Het werkelijkheidsgehalte in de letterkunde*. Amsterdam, Querido 1962.
- Vroomen, Lisanne, 'Survival of the fittest? De Gids en het overleven van de arrière-garde op het literaire veld van 1885-1890', in: *TS> Tijdschrift voor tijdschriftstudies*, nr. 31, 2012, p. 34-45.
- Wage, H.A., *De briefwisseling tussen P.N. van Eyck en Albert Verwey. Deel I: juli 1904 - april 1914*. Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag 1988.
- Wagner, Peter (red.), *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Walter de Gruyter, Berlin / New York 1996.
- Watry, Maureen, *The Vale Press. Charles Ricketts, a Publisher in Earnest*. The British Library [etc.], London [etc.] 2004.
- Weevers, Th., 'Beeldspraak, klank en bouw van "De Nieuwe Geboort"', in: *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, jrg. 20, 1957, p. 167-197.
- Weinberg, Gail S., 'Aubrey Beardsley, the Last Pre-Raphaelite', in: Susan P. Casteras & Alicia Craig Faxon (red.), *Pre-Raphaelite Art in Its European Context*. Associated University Presses, London [etc.] 1995, p. 210-233.
- Werner, Michael & Bénédicte Zimmermann, 'Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen', in: *Geschichte und Gesellschaft*, jrg. 28, nr. 4, 2002, p. 607-636.
- Wesseling, H.L., *Verdeel en heers. De deling van Afrika 1880-1914*. Bert Bakker, Amsterdam 1991.
- Wezel, Gerard van, 'Streven naar iets wat nog niet is gemaakt. Presentatie en directe ontvangst van het werk van Jan Toorop in het fin-de-siècle', in: Marian Bisanz-Prakken (red.), *Toorop/Klimt. Toorop in Wenen: inspiratie voor Klimt*. Gemeentemuseum, Den Haag; Waanders, Zwolle 2006, p. 9-54.
- Wezel, Gerard van, 'Waarde mejuffrouw Marius. Brieven van Jan Toorop', in: *Jong Holland*, jrg. 1, 1985, nr. 4, p. 2-26.
- Wilhelm, F.A., *English in The Netherlands. A history of foreign language teaching 1800-1920. With a bibliography of textbooks*. Gopher Publishers, Utrecht 2005.
- Williams, Carolyn, 'Parody and Poetic Tradition: Gilbert and Sullivan's *Patience*', in: *Victorian Poetry*, jrg. 46, 2008, nr. 4, p. 375-403.

Wilton, Andrew & Robert Upstone, *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*. Tate Gallery Publishing, London 1997.

Zaal, Wim, *Jan Toorop. Zijn leven, zijn werk, zijn tijd*. Aspect, Soesterberg 2010.

Zeggelen, Marie C. van, 'Amy Geertruida de Leeuw [Geertruida Carelsen]. Haarlem, 10 April 1843-Haarlem, 4 Juni 1938', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*. Leiden 1942, p. 104-107.

Zimmerman, Willem, 'Vijf en twintig jaar Kunst aan het Volk. Een overzicht en herinneringen', in: *De Socialistische Gids*, jrg. 13, 1928, nr. 2, p. 951-962.

## Websites

### **De brieven van Vincent van Gogh**

[www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org)

### **Morris Online Edition**

<http://morrisedition.lib.uiowa.edu/index.html>

### **‘The Kings Lesson’ van William Morris via de Morris Online Edition**

<http://morrisedition.lib.uiowa.edu/kingslessontext.html>

### **Het Geheugen van Nederland**

J.G. van Caspel, *De Schoone slaapster in het bosch* (1898)

<http://www.geheugenvannederland.nl/?/nl/items/PRB01:036916153>

### **The Rossetti Archive**

<http://www.rossettiarchive.org/docs/1-1861.raw.html>

### **Bibliografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging in Nederland**

Lemma over Frederik van Eeden: <http://www.iisg.nl/bwsa/bios/eeden.html>

### **Jan Toorop**

[www.jan-toorop.com](http://www.jan-toorop.com)



# Bijlagen

## Bijlage 1 – Geraadpleegde archieven

Van het geraadpleegde archiefmateriaal staan de volledige bibliografische gegevens en de signatures in de voetnoten. De bezochte instellingen zijn daarin met afkortingen weergegeven.

<b>BL</b> 58085	<b>British Library, Londen</b> Brieven van Charles Ricketts aan Richard Roland Holst
	<b>Gemeentearchief Den Haag</b> Collectie schildersbrieven
<b>KB</b> TC	<b>Koninklijke Bibliotheek Den Haag</b> Archief Jan Toorop
<b>NA</b> 548	<b>Nationaal Archief, Den Haag</b> Collectie Vosmaer, toegangsnummer 2.21.271, inventarisnummer 249 en 491
<b>NLMD</b> K 8261 G 614	<b>Letterkundig Museum, Den Haag</b> Archief Edward B. Koster Archief W. Gosler
	<b>Privé-archief van de familie Stuyling de Lange</b> Brieven van Jan Toorop aan Marie Jeannette de Lange
<b>RKD</b> 250	<b>Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag</b> Archief Antoon Derkinderen
<b>RPK</b>	<b>Rijksprentenkabinet Amsterdam</b> Archief Veth-Delprat
<b>UBA</b> XLI XVIII A 45 XXIV	<b>Bibliotheek van de Universiteit van Amsterdam</b> Archief Albert Verwey Archief Geïllustreerde Bijbel Archief Frederik van Eeden
<b>UB Leiden</b> LTK BEETS	<b>Universiteitsbibliotheek Leiden</b> Archief Nicolaas Beets
<b>UU</b>	<b>Universiteit Utrecht</b> Archief P.H. Ritter

## Bijlage 2 – Doorzochte tijdschriften

*De Amsterdammer* (1877-1926) ([www.groene.nl/historisch](http://www.groene.nl/historisch))  
*De Arbeid* (1898-1902)  
*Architectura* (1893-1917)  
*Astrea* (1881)  
*De Banier* (1875-1880)  
*De Beweging* (1905-1919)  
*De Boekband* (1896-97)  
*Boekenschouw* (1906-1942)  
*Boon's Geïllustreerd Magazijn* (1899-1909)  
*Eigen Haard* (1875-1941)  
*Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* (1891-1940) ([www.elseviermaandschrift.nl](http://www.elseviermaandschrift.nl))  
*Euphonia* (1876-1879)  
*Europa* (1838-1910)  
*De Gids* (vanaf 1836) ([www.dbnl.org](http://www.dbnl.org))  
*Groot Nederland* (1903-1944)  
*De Gulden Winckel* (1902-1942)  
*De Hollandsche Revue* (1896-1936)  
*Holland-Vlaanderen* (1889)  
*De Katholiek* (1842-1924)  
*De Kroniek* (1895-1907)  
*De Kunstwereld* (1894-1899)  
*Los en Vast* (1866-1896)  
*Nederland* (1849-1944)  
*Nederlandsche Spectator* (1856-1908)  
*De Nieuwe Gids* (1885-1943) ([www.dbnl.org](http://www.dbnl.org))  
*De Nieuwe Tijd* (1896-1918)  
*Noord en Zuid* (1877-1907)  
*Onze Kunst* (1902-1929)  
*Onze Eeuw* (1901-1924)  
*Ons Tijdschrift* (1896-1914)  
*De Portefeuille* (1879-1895)  
*Propria Cures* (vanaf 1890-1910)  
*Stemmen voor Waarheid en Vrede* (1864-1925)  
*Taalstudie* (1879-1891)  
*De Tijdspiegel* (1844-1921)  
*Tweemaandelijksch Tijdschrift* (1895-1901)  
*De XXe Eeuw* (1902-1908)  
*Vaderlandsche Letteroefeningen* (1761-1876)  
*Van Onzen Tijd* (1900-1920)  
*Wetenschappelijke Bladen* (1856-1940)  
*Woord en Beeld* (1896-1902)



## Bijlage 3 – Besproken vertalingen

1. Vertaling van een fragment uit 'The Defence of Guinevere' van William Morris door Edward B. Koster. In: Koster 1903, p. 426-427.

Uit 'The Defence of Guinevere' van  
William Morris.

Guinevere spreekt tot haar rechters:

Luistert! Gesteld uw stervensuur was daar,  
En gij waart o zoo zwak en gansch alleen,  
Ja, laag te sterven, wijl met groot misbaar

De wind ging rillend over 't strookje heen  
Van water, door uw wijld land stroomend wel;  
Gesteld een stilte kwam, een stem verscheen:

'Deez' doek beduidt den hemel, die de hel,  
Kies nu een doek voor eeuwig, welke 't zij,  
Ik zal het u niet zeggen, weet nu wel  
Uit eigen macht en kracht, kies tusschen bei!'

Ja, rechters, en voor uw ontzet gezicht  
Stond aan het voeteind van uw legersprei  
Een machtige engel Gods, omstraald van licht

En kleuren nimmer op onze aarde aanschouwd,  
De handen uitgespreid, en hemelsch licht  
Hem lout'rend, toonend dat hij werd betrouwd

Met Gods bevel, terwijl, elk aan een stang  
De keuzedoeken hij naar voren houdt;  
En een daarvan was blauw en golvend lang,

En de and're kort gesneden, gloeiend rood,  
Wien werd bij zulk een keuze 't hart niet bang?

En als na 'n gruwel' re wijl 't uw mond ontvlood:  
'Gods hemelkleur, het blauw', en hij zei 'hel',  
Dan riept ge, u went'lend in uw schrikb'ren nood,

Tot alle goede die u minden wel:  
'O Christus, als ik 't slechts geweten had'...

"Listen, suppose your time were come to die,  
And you were quite alone and very weak;  
Yea, laid a dying while very mightily

"The wind was ruffling up the narrow streak  
Of river through your broad lands running well:  
Suppose a hush should come, then some one speak:

"One of these cloths is heaven, and one is hell,  
Now choose one cloth for ever; which they be,  
I will not tell you, you must somehow tell

"Of your own strength and mightiness; here, see!"  
Yea, yea, my lord, and you to ope your eyes,  
At foot of your familiar bed to see

"A great God's angel standing, with such dyes,  
Not known on earth, on his great wings, and hands,  
Held out two ways, light from the inner skies

"Showing him well, and making his commands  
Seem to be God's commands, moreover, too,  
Holding within his hands the cloths on wands;

"And one of these strange choosing cloths was blue,  
Wavy and long, and one cut short and red;  
No man could tell the better of the two.

"After a shivering half-hour you said: '  
God help! heaven's colour, the blue;,' and he said, 'hell.'  
Perhaps you then would roll upon your bed,

"And cry to all good men that loved you well,  
'Ah Christ! if only I had known, known, known;'

2. Vertaling van 'Summer Dawn' van William Morris door Edward B. Koster. In: Koster 1903, p. 426.

Zomerdageraad.

*Naar William Morris' Summer Dawn.*

Eén beê voor mij slechts met geloken lippen,  
Denk ééns aan mij slechts in 't gesternte omhoog.  
De zomernacht taant, de morgen komt glippen  
Mat en grijs tusschen 't espengeblaârt en der wolken boog,  
Die geduldig daar wachten den dageraad:  
Duldend en kleurloos, ofschoon 's Hemels goud  
Hen zal doervlieten met zonnegestraal.  
Ver in de weiden, waar 't jong koren gaat,  
Staan de olmen te wachten, en rust'loos en koud  
Heft grillige wind zich, de rozen zijn vaal;  
Zij smeeken, lang scheem'rend, den dag om te gloren,  
Spreek slechts één woord tot mij boven het koren,  
Boven het teeder zich buigende koren.

Summer Dawn

Pray but one prayer for me 'twixt thy closed lips;  
Think but one thought of me up in the stars.  
The summer night waneth, the morning light slips,  
Faint and grey 'twixt the leaves of the aspen,  
betwixt the cloud-bars,  
That are patiently waiting there for the dawn:  
Patient and colourless, though Heaven's gold  
Waits to float through them along with the sun.  
  
Far out in the meadows, above the young corn,  
The heavy elms wait, and restless and cold  
The uneasy wind rises; the roses are dun;  
They pray the long gloom through for daylight  
new born,  
Round the lone house in the midst of the corn.  
Speak but one word to me over the corn,  
Over the tender, bow'd locks of the corn.

3. Vertaling van 'Dreamland' van Christina Rossetti door Edward B. Koster. In: Koster 1909, p. 81-82.

## Droomenland

## Dreamland

*Naar Christina Georgina Rossetti*

Waar der rivieren wee  
 Zijn water weent in zee  
 Slaapt zij een toovervreê:  
     O wek haar niet.  
 Geleid door ééne ster  
 Kwam zij van wonderver,  
 Zocht schaduw her en der,  
     Tot rust zij ziet.

Verliet zij 't korengoud,  
 De rooz'ge morgenblauwt'  
 Voor scheem'ring ver en koud  
     En bronnen veel,  
 Zij ziet, als door een nacht,  
 Den hemel, vaal van dracht,  
 En hoort de droeve klacht  
     Van philomeel.

Rust, rust, diep rusten zend  
 Op borst en brauw in 't end;  
 Zij ligt naar 't West gewend,  
     Het purp'ren land;  
 Zij ziet de blonde speer  
 Van 't rijpend graan niet weer,  
 Zij voelt geen regen meer  
     Op hare hand.

Rust, rust, voor eeuwig rust  
 Op groenbemoste kust,  
 In diepsten slaap gerust,  
 Aldoor gedwee;  
 Slaap, dien geen pijn verstoort,  
 Nacht, waar geen morgen gloort,  
 Tot vreugdes straal doorboort  
     Haar lout'ren vree.

Where sunless rivers weep  
 Their waves into the deep,  
 She sleeps a charmed sleep:  
     Awake her not.  
 Led by a single star,  
 She came from very far  
 To seek where shadows are  
     Her pleasant lot.

She left the rosy morn,  
 She left the fields of corn,  
 For twilight cold and lorn  
     And water springs.  
 Through sleep, as through a veil,  
 She sees the sky look pale,  
 And hears the nightingale  
     That sadly sings.

Rest, rest, a perfect rest  
 Shed over brow and breast;  
 Her face is toward the west,  
     The purple land.  
 She cannot see the grain  
 Ripening on hill and plain;  
 She cannot feel the rain  
     Upon her hand.

Rest, rest, for evermore  
 Upon a mossy shore;  
 Rest, rest at the heart's core  
     Till time shall cease:  
 Sleep that no pain shall wake;  
 Night that no morn shall break  
 Till joy shall overtake  
     Her perfect peace.

4. Vertaling van 'The Blessed Damozel' van Dante Gabriel Rossetti door P.C. Boutens. In: Boutens 1912, p. 157-165.

De zalige jonkvrouw

Van Hemels gouden wering keek  
De zaalge jonkvrouw neder  
Met oogen dieper dan diep meer  
Verstild in avondweder;  
Zij droeg drie leliën in haar hand,  
Heur haar droeg sterren zeven.

Van hals tot zoom geen gordel sloot  
Kleeds bloemelooze baan;  
Eén witte roos nam deemoeds dienst  
Van Godes Moeder aan;  
Heur haar dat langs haar schoudren woog,  
Was geel als 't rijpe graan.

Haar leek het dat zij pas één dag  
Bij God was koreling:  
Nog in haar stille blikken blonk  
De eerste verwondering,  
Al had haar dag tien jaar gedaan  
Voor hen van wie zij ging.

(Tien jaar? ... Een jaar was elke dag  
Voor één... Toch, neeg zij daar  
Niet, nu en hier, tot me af in al  
De weelde van heur haar?...  
Niets dan de welke-blaadrenjacht:  
Daar valt de nacht van 't jaar!)

Het was het bolwerk van Gods huis,  
Waar zij te lenen stond,  
Door God aan d'aanvang van het Ruim  
Op 't leêge diep gegrond,  
Zoo hoog, dat zij bij 't nederzien  
Nauwlijks de zon hervond.

't Ligt in den Hemel, overspant  
Den aether als een brug,  
Het tij der dagen diep beneên  
Glimpt aan en glimpt terug  
Door laagste laag van 't leeg, waar de aard  
Rondgonst als nijdge mug.

Om haar, in jubel eeuwger min,  
Geliefden nieuw-herpaard  
Herhaalden aldoor onderling  
Hun namen hart-bewaard,  
En, dunne vlammen op tot God,

The Blessed Damozel

The blessed damozel leaned out  
From the gold bar of Heaven;  
Her eyes were deeper than the depth  
Of waters stilled at even;  
She had three lilies in her hand,  
And the stars in her hair were seven.

Her robe, ungirt from clasp to hem,  
No wrought flowers did adorn,  
But a white rose of Mary's gift  
For service meetly worn;  
Her hair that lay along her back  
Was yellow like ripe corn.

Her seemed she scarce had been a day  
One of God's choristers;  
The wonder was not yet quite gone  
From that still look of hers;  
Albeit, to them she left, her day  
Had counted as ten years.

(To one, it is ten years of years:  
... Yet now, and in this place  
Surely she leaned o'er me – her hair  
Fell all about my face ....  
Nothing: the autumn-fall of leaves.  
The whole year sets apace.)

It was the rampart of God's house  
That she was standing on;  
By God built over the sheer depth  
The which is Space begun;  
So high, that looking downward thence  
She scarce could see the sun.

It lies in Heaven, across the flood  
Of ether, as a bridge.  
Beneath, the tides of day and night  
With flame and darkness ridge  
The void, as low as where this earth  
Spins like a fretful midge.

Heard hardly, some of her new friends  
Amid their loving games  
Spake evermore among themselves  
Their virginal chaste names;  
And the souls mounting up to God

Streek-langs der zielen vaart.

En al meer over boog zij zich  
 Uit der bekoor'ngen zwerm,  
 Totdat de wering waar zij neeg,  
 Werd van haar boezem warm,  
 En de leliën lagen als in slaap  
 Langs haar gebogen arm.

Zij zag, uit Hemels vaste stee,  
 Tijds fellen polsslag slaan  
 Door al de werelden. Haar blik  
 Dreef immer diepre baan  
 In d'afgrond, en nu sprak ze als wen  
 Der sferen zang heft aan.

De zon was heen; de ranke maan  
 Dreef als een luttel veder  
 Dobbrend diep in de kolk, en nu  
 Sprak zij door 't windloos weder:  
 Haar stem was als der sterren stem  
 In haren zang tegader.

(O lief! Drong daar door vogelzang  
 Klank van haar stem niet heen  
 Naar uiting? Toen de middaglucht  
 Vol was van klokgedreun,  
 Streefde niet de echo van haar stap  
 Omlaag de oneindge treên?)

„Ik wilde,” sprak zij, „(want hij komt!)  
 Dat gij reeds bij mij waart! –  
 Bad ik niet in den Hemel, Heer?  
 Heer, bad niet hij op aard?  
 Zijn twee gebeên geen kracht volmaakt?  
 En blijf ik toch vervaard?

„Wanneer zijn schouder 't witte kleed,  
 Zijn hoofd den straalkrans licht,  
 Neem ik zijn hand en ga met hem  
 Ter diepe bron van 't licht:  
 Wij dalen af als in een stroom,  
 Baden in Gods gezicht.

„Saam staan we aan dat geheim altaar,  
 Onnaakbaar, nooit betreên,  
 Welks luchters immer siddren op  
 Het klimmen der gebeên,  
 En zien óns beden, oud, verhoord,  
 Smelten als wolkjes klein.

„Wij liggen in gewijde schaûw

Went by her like thin flames.

And still she bowed herself and stooped  
 Out of the circling charm;  
 Until her bosom must have made  
 The bar she leaned on warm,  
 And the lilies lay as if asleep  
 Along her bended arm.

From the fixed place of Heaven she saw  
 Time like a pulse shake fierce  
 Through all the worlds. Her gaze still strove  
 Within the gulf to pierce  
 Its path: and now she spoke as when  
 The stars sang in their spheres.

The sun was gone now; the curled moon  
 Was like a little feather  
 Fluttering far down the gulf; and now  
 She spoke through the still weather.  
 Her voice was like the voice the stars  
 Had when they sang together.

(Ah sweet! Even now, in that bird's song,  
 Strove not her accents there,  
 Fain to be hearkened? When those bells  
 Possessed the mid-day air,  
 Strove not her steps to reach my side  
 Down all the echoing stair?)

'I wish that he were come to me,  
 For he will come,' she said.  
 'Have I not prayed in Heaven? – on earth,  
 Lord, Lord, has he not pray'd?  
 Are not two prayers a perfect strength?  
 And shall I feel afraid?

'When round his head the aureole clings,  
 And he is clothed in white,  
 I'll take his hand and go with him  
 To the deep wells of light;  
 We will step down as to a stream,  
 And bathe there in God's sight.

'We two will stand beside that shrine,  
 Occult, withheld, untrod,  
 Whose lamps are stirred continually  
 With prayer sent up to God;  
 And see our old prayers, granted, melt  
 Each like a little cloud.

'We two will lie i' the shadow of

Van Levens Boom tezaam,  
In wiens besloten loof de Duif  
Soms voelbaar is als aên,  
En elk blad dat zijn veêren roert,  
Zegt hoorbaar zijnen Naam.

„Daar, zoo gelegen, zeg ik zelf  
De liedren die ‘k hier zing,  
Hem woord voor woord vóór, en zijn stem  
Stokt telkens en houdt in;  
En telkens doet zij lichte vondst  
Of vraagt naar duister ding.”

(Helaas, wij twee tezaam, zegt gij!  
Ja, eenmaal, lang geleên,  
Waart ge één met mij. Maar beurt God op  
Voor eeuwig met u één  
Ziel die uw ziels gelijke leek  
Door hare liefde alleen?)

„Saam,” zei zij, „zoeken wij den hof  
Waar Vrouwe Maria is  
Met haar vijf maagden, (elke naam  
Een zoet gestemde wijs:)  
Cecilia, Geertruud, Magdaleen,  
Margarita, Rosalijs.

„Zij neigden kringwijs, bloembekranst,  
Haar lokken en gelaat;  
Door ‘t fijne linnen vlammevit  
Halen zij gouden draad,  
Maken den pas geboren doên  
Hun hemelsch doopgewaad.

„Hij zal bedeesd wel staan en stom,  
Dan leg ik mijne wang  
Aan zijne, en zeg ons liefde heel,  
Geen zweem beschaamd of bang.  
Vreugd heeft ons Moeder in mijn trots  
En luistert stil en lang.

„Zelf brengt ze ons, hand aan hand, tot Hem  
Om Wien der zielen school  
Knielend de ontelbre hoofden neigt  
Omljnd in de aureool,  
En engelen zingen ons temoet  
Bij cither en citoel.

„Daar vraag ik Heere Christus dan  
Eén gunst voor hem en mij:  
Enkel te leven als op aard  
Met liefde, alleen dat wij

That living mystic tree  
Within whose secret growth the Dove  
Is sometimes felt to be,  
While every leaf that His plumes touch  
Saith His Name audibly.

‘And I myself will teach to him,  
I myself, lying so,  
The songs I sing here; which his voice  
Shall pause in, hushed and slow,  
And find some knowledge at each pause,  
Or some new thing to know.’

(Alas! We two, we two, thou say’st!  
Yea, one wast thou with me  
That once of old. But shall God lift  
To endless unity  
The soul whose likeness with thy soul  
Was but its love for thee?)

‘We two,’ she said, ‘will seek the groves  
Where the lady Mary is,  
With her five handmaidens, whose names  
Are five sweet symphonies,  
Cecily, Gertrude, Magdalen,  
Margaret and Rosalys.

‘Circlewise sit they, with bound locks  
And foreheads garlanded;  
Into the fine cloth white like flame  
Weaving the golden thread,  
To fashion the birth-robcs for them  
Who are just born, being dead.

‘He shall fear, haply and be dumb:  
Then will I lay my cheek  
To his, and tell about our love,  
Not once abashed or weak:  
And the dear Mother will approve  
My pride, and let me speak.

‘Herself shall bring us, hand in hand,  
To Him round whom all souls  
Kneel, the clear-ranged unnumbered heads  
Bow’d with their aureoles:  
And angels meeting us shall sing  
To their citherns and citoles.

‘There will I ask of Christ the Lord  
Thus much for him and me: –  
Only to live as once on earth  
With Love, – only to be,

Als toen een wijl, voor eeuwig nu  
 Samenzijn, ik en hij.”

Zij staarde en luisterde, en dan zeï,  
 Min droef dan zacht en mat:  
 „Dit alles wacht hem” – wijl zij sprak,  
 Trilde-aan de lichtvlaag, zat  
 Van englen in gestrekte vlucht.  
 Haar oog, in glimlach, bad.

(Ik zag haar glimlach.) Sferen ver  
 Vervaagde vlugge schaar.  
 En toen sloeg zij haar armen uit  
 Over de gouden baar,  
 Lei in heur handen haar gezicht  
 En snikte. (Ik hoorde haar.)

As then awhile, for ever now  
 Together, I and he.’

She gazed and listened and then said,  
 Less sad of speech than mild, –  
 ‘All this is when he comes.’ She ceased.  
 The light thrilled towards her, fill’d  
 With angels in strong level flight.  
 Her eyes prayed, and she smil’d.

(I saw her smile.) But soon their path  
 Was vague in distant spheres:  
 And then she cast her arms along  
 The golden barriers,  
 And laid her face between her hands,  
 And wept. (I heard her tears.)

5. Vertaling van 'The Portrait' van Dante Gabriel Rossetti door P.C. Boutens. In: Boutens 1912, p. 166-172.

Het portret

Dit is haar beeld gelijk zij was:

Het lijkt een meer dan wonder ding,  
 Alsof mijn spiegeling in 't glas  
 Zou toeven als ik zelf al ging.  
 Beweegt zij niet terwijl ik staar - ?  
 Zien niet mijn oogen (nu, nu!) klaar  
 Haar lippen oopen, fluistren gaan  
 Van 't zoete hart het zoet vermaan? -  
 En toch is de aarde boven haar.

Zoo sombert diepe cel het rag  
 Van dungetrokken zonnestraal,  
 De drop die lekt bij nacht en dag,  
 Geeft de eenzaamheid nog stiller taal...  
 Toch van heel liefdes prijs bewaard  
 Dit enkel, naast wat rouwbezwaard  
 Alleen raad-houdt met ziels gemis,  
 Wat heimlijk en onkenbaar is  
 Boven de heemlen, onder de aard.

Bij 't schilden schrijnde ik haar gezicht  
 In mystisch boomgewas: geen lucht  
 Tintelt er dóór; in 't bladerdicht  
 Vermoedt gij weifel stemgerucht,  
 En vlam die daar te dolen zweeft,  
 En oude dauw, en al wat heeft  
 Gestalte, maar geen naam; uw schreên  
 Kruisen haar doode zelf; daarheen,  
 Zooals het kwam, keert al wat leeft.

Vóór diepen schemer staat zij daar  
 Als in dat Bosch dien dageschijn:  
 Zoo vloot der handen stil gebaar,  
 De gratie van de zuivre lijn.  
 Haar volle schoonheid krenkt geen toom,  
 Weet men het heden noch den droom...  
 Zij is het - toch van wat zij was,  
 Min dan haar schaduw op het gras,  
 Haar ijle lichtbeeld in den stroom.

Dáar vonden wij dien dag en gansch  
 Alleen elkaër, en 't feest ging aan  
 Zoo blijde - en toch, herdenken thans  
 Bedroeft die uren als wen maan  
 Uitkijkt op 't daglicht... Daar neeg zij  
 Over de bron en dronk met mij,  
 Naar andre waatren dorstiger;

The Portrait

This is her picture as she was:

It seems a thing to wonder on,  
 As though mine image in the glass  
 Should tarry when myself am gone.  
 I gaze until she seems to stir,—  
 Until mine eyes almost aver  
 That now, even now, the sweet lips part  
 To breathe the words of the sweet heart:—  
 And yet the earth is over her.

Alas! even such the thin-drawn ray  
 That makes the prison-depths more rude,—  
 The drip of water night and day  
 Giving a tongue to solitude.  
 Yet only this, of love's whole prize,  
 Remains; save what in mournful guise  
 Takes counsel with my soul alone,—  
 Save what is secret and unknown,  
 Below the earth, above the skies.

In painting her I shrin'd her face  
 Mid mystic trees, where light falls in  
 Hardly at all; a covert place  
 Where you might think to find a din  
 Of doubtful talk, and a live flame  
 Wandering, and many a shape whose name  
 Not itself knoweth, and old dew,  
 And your own footsteps meeting you,  
 And all things going as they came.

A deep dim wood; and there she stands  
 As in that wood that day: for so  
 Was the still movement of her hands  
 And such the pure line's gracious flow.  
 And passing fair the type must seem,  
 Unknown the presence and the dream.  
 'Tis she: though of herself, alas!  
 Less than her shadow on the grass  
 Or than her image in the stream.

That day we met there, I and she  
 One with the other all alone;  
 And we were blithe; yet memory  
 Saddens those hours, as when the moon  
 Looks upon daylight. And with her  
 I stoop'd to drink the spring-water,  
 Athirst where other waters sprang;



En zong waar de echo roept van ver –  
Mijn ziel gaf echo van nabij!

Maar toen 'k dat uur kracht won en sprak  
Uit zwijgen dat verteert en doodt,  
Viel regen, en in donder brak  
Hette die 't heuvlenland besloot.  
Dien eigen avond sprak ik uit:  
Aan stralen-overstriedende ruit,  
Haar overloken oogen beï  
Op leêge regenblinde weï  
Hoorde zij stil naar wat ik zei.

En 's morgens trilde erinneren,  
Als loof waardoor een vogel streek,  
Van liefdes warme vleugelen,  
Tot al mijn eigen maken leek  
Haar schilderen! Dus, tusschendoor  
Lang zwijgen zoet en zoet gesprek,  
Aan raam van 't zomersche vertrek  
Stond ze onder bloeiend plantendek  
Dat gaf der boomen schaduw voor.

En wijl ik werkte, en boven was 't  
En om ons heen al geurge noen,  
Leek mij, in liefdes zieken last,  
Dat als een hart sloeg tusschen 't groen  
Iedere bloesem zondoorheld –  
O hart dat nooit meer klopt of zwelt,  
In altijd donker altijd stil,  
Wat 's u mijn liefdes groote wil,  
Dit levend web van zongetril?

Want nu ontkent de lichte dag  
Die dagen: niets wat 'k zie of hoor –  
Slechts bij der nachten hoog gezag  
Fluistert hun boodschap tot mijn oor:  
Als de bladschaduw op een aëm  
Krimpt langs den weg, en 't wijd verzaam  
Van heide, Bosch en water ligt,  
Verheerlijkt in klaar sterrelicht,  
Helder en heimlijk als doods naam.

Vannacht vond mij de slaap in 't end,  
Toch waakte ik tot het dagbegin  
Steeds dwalend – toen heb ik geweend;  
Want onverhoeds was 'k midden in  
Die bosschen waar zij met mij ging;  
En als 'k daar stond, zoo plotseling,  
Van langen nachtgang moede en wee,  
Luid tegen schaamle lichtekling  
Smachtte uit haar ijzren borst de zee.

And where the echo is, she sang,—  
My soul another echo there.

But when that hour my soul won strength  
For words whose silence wastes and kills,  
Dull raindrops smote us, and at length  
Thunder'd the heat within the hills.  
That eve I spoke those words again  
Beside the pelted window-pane;  
And there she hearken'd what I said,  
With under-glances that survey'd  
The empty pastures blind with rain.

Next day the memories of these things,  
Like leaves through which a bird has flown,  
Still vibrated with Love's warm wings;  
Till I must make them all my own  
And paint this picture. So, 'twixt ease  
Of talk and sweet long silences,  
She stood among the plants in bloom  
At windows of a summer room,  
To feign the shadow of the trees.

And as I wrought, while all above  
And all around was fragrant air,  
In the sick burthen of my love  
It seem'd each sun-thrill'd blossom there  
Beat like a heart among the leaves.  
O heart that never beats nor heaves,  
In that one darkness lying still,  
What now to thee my love's great will  
Or the fine web the sunshine weaves?

For now doth daylight disavow  
Those days,—nought left to see or hear.  
Only in solemn whispers now  
At night-time these things reach mine ear;  
When the leaf-shadows at a breath  
Shrink in the road, and all the heath,  
Forest and water, far and wide,  
In limpid starlight glorified,  
Lie like the mystery of death.

Last night at last I could have slept,  
And yet delay'd my sleep till dawn,  
Still wandering. Then it was I wept:  
For unawares I came upon  
Those glades where once she walk'd with me:  
And as I stood there suddenly,  
All wan with traversing the night,  
Upon the desolate verge of light  
Yearn'd loud the iron-bosom'd sea.

Zóo, waar naar 't hart van Liefde zelf  
 De Hemel hoort en d'adem houdt,  
 Om Hoogst Geheim zich 't stil gewelf  
 Van aller englen vleuglen vouwt –  
 Hoe zal ziel staan verrukt-ontroerd,  
 In doods geboorte omhoog gevoerd  
 Door de muziek der zonnen, wen  
 In haar ziels heilge ik inkom en  
 De stilte daar voor God erken.

Hier wacht herdenken onderhand,  
 Vóór haar gelaat, den avondval,  
 Als diep uit ziels Beloofde Land  
 Met oogen nieuw zij lachen zal  
 Haar ouden lach, of teêrder al –  
 Wijl al wat leven met haar gaf  
 En nam, rijt om haar beeltnis heen,  
 Begraven pelgrims, steen aan steen,  
 Die bleven bij het Heilig Graf.

Even so, where Heaven holds breath and hears  
 The beating heart of Love's own breast,—  
 Where round the secret of all spheres  
 All angels lay their wings to rest,—  
 How shall my soul stand rapt and aw'd,  
 When, by the new birth borne abroad  
 Throughout the music of the suns,  
 It enters in her soul at once  
 And knows the silence there for God!

Here with her face doth memory sit  
 Meanwhile, and wait the day's decline,  
 Till other eyes shall look from it,  
 Eyes of the spirit's Palestine,  
 Even than the old gaze tenderer:  
 While hopes and aims long lost with her  
 Stand round her image side by side,  
 Like tombs of pilgrims that have died  
 About the Holy Sepulchre.

6. Vertaling van 'Autumn Song' van Dante Gabriel Rossetti door P.C. Boutens. In: Boutens 1912, p. 173-174.

## Herfstliedje

Weet gij niet, bij den val van het loof,  
 Hoe zich het hart voelt onder doof  
     Verdriet als onder een dek geleid?  
     Hoe 't avond lijkt en slapens tijd  
 In 't najaar bij den val van het loof?

En hoe de vlugge klopp van 't brein  
 Hapert als een hol refrein,  
     In 't najaar bij den val van 't loof,  
     Weet gij niet? En hoe hoogst geloof  
 Aan vreugd wordt – wezen zonder pijn?

Weet gij niet, bij den val van het loof,  
 Hoe ziel zich voelt als droge schoof,  
     Eindelijk gebonden voor de schuur?  
     En hoe het lijkt doods eigen uur  
 In 't najaar bij den val van het loof?

## Autumn Song

Know'st thou not at the fall of the leaf  
 How the heart feels a languid grief  
     Laid on it for a covering,  
     And how sleep seems a goodly thing  
 In Autumn at the fall of the leaf?

And how the swift beat of the brain  
 Falters because it is in vain,  
     In Autumn at the fall of the leaf  
     Knowest thou not? and how the chief  
 Of joys seems—not to suffer pain?

Know'st thou not at the fall of the leaf  
 How the soul feels like a dried sheaf  
     Bound up at length for harvesting,  
     And how death seems a comely thing  
 In Autumn at the fall of the leaf?

7. Vertaling van 'The Cloud Confines' van Dante Gabriel Rossetti door P.C. Boutens. In: Boutens 1912, p. 175-178.

Bewolkte grenzen

O donker zijn nacht en dag—  
 Geen stem in de wolk geeft geluid,  
 Nooit zingt de morgen het uit—  
 Voor wie tast naar hun harteslag.  
 Hij staat en staart alleen,  
 Schaduwen woest om hem heen,  
 Wijn boven hem en beneên  
 De oneindigheid opent en sluit—  
 Toch zeggen we onder 't gaan:  
 'Vreemd wat de ziel belijdt:  
 Al wat te weten moog' bestaan,  
 Dat weten we eens op zijn tijd.'

Het Verleên is voorbij, een verhaal,  
 Geboekt – ons laat het koud;  
 't Is nieuw?– wij heeten 't oud;  
 Maar van de dooden geen taal:  
 Waken of slapen zij;  
 Zijn zij gebonden, vrij;  
 Zijn zij dezelfde als wij;  
 Wat macht die hen trekt en houdt?–  
 Toch zeggen we onder 't gaan:  
 'Vreemd wat de ziel belijdt:  
 Al wat te weten moog' bestaan,  
 Dat weten we eens op zijn tijd.'

Wat moet dat hart van haat,  
 Dat klopt in uw borst, o Tijd?  
 Van de' aanvang roode strijd,  
 Kamphitte die nooit verslaat.  
 Krijg die haar dooden zaait,  
 En vreê die ze als koren maait,  
 En oogen star verdraaid  
 Naar Noodlots steenen gelaat?–  
 Toch zeggen we onder 't gaan:  
 'Vreemd wat de ziel belijdt:  
 Al wat te weten moog' bestaan,  
 Dat weten we eens op zijn tijd.'

Wat bloedt in uw borst zoo rood  
 Van liefde, o Mensch, uw hart?  
 Uw steelsche kus die tart  
 De spottende grijns van den dood,  
 Uw vreugd die in rouw verluidt,  
 Uw hoop die een adem stuit,  
 Uw vergeefsch vaarwel dat vertuit  
 In zijn echo's leêg en groot?–

The Cloud Confines

The day is dark and the night  
 To him that would search their heart;  
 No lips of cloud that will part  
 Nor morning song in the light:  
 Only, gazing alone,  
 To him wild shadows are shown,  
 Deep under deep unknown  
 And height above unknown height.  
 Still we say as we go,—  
 'Strange to think by the way,  
 Whatever there is to know,  
 That shall we know one day.'

The Past is over and fled;  
 Named new, we name it the old;  
 Thereof some tale hath been told,  
 But no word comes from the dead;  
 Whether at all they be,  
 Or whether as bond or free,  
 Or whether they too were we,  
 Or by what spell they have sped.  
 Still we say as we go,—  
 'Strange to think by the way,  
 Whatever there is to know,  
 That shall we know one day.'

What of the heart of hate  
 That beats in thy breast, O Time?—  
 Red strife from the furthest prime,  
 And anguish of fierce debate;  
 War that shatters her slain,  
 And peace that grinds them as grain,  
 And eyes fixed ever in vain  
 On the pitiless eyes of Fate.  
 Still we say as we go,—  
 'Strange to think by the way,  
 Whatever there is to know,  
 That shall we know one day.'

What of the heart of love  
 That bleeds in thy breast, O Man?—  
 Thy kisses snatched 'neath the ban  
 Of fangs that mock them above;  
 Thy bells prolonged unto knells,  
 Thy hope that a breath dispels,  
 Thy bitter forlorn farewells  
 And the empty echoes thereof?

Toch zeggen we onder 't gaan:  
 'Vreemd wat de ziel belijdt:  
 Al wat te weten moog' bestaan,  
 Dat weten we eens op zijn tijd.'

De hemel leent doof en stom,  
 Van al zijn vleugelen zwaar,  
 Op de zee die onbeluisterbaar  
 Ruischt eeuwig de wereld om.  
 Ons verleên – een vergeten lied,  
 Ons heden – is en is niet,  
 Onze toekomst – een blind verschiet,  
 En wat zijn wij in hun som?—  
 Wij die zeggen bij 't gaan:  
 'Vreemd wat de ziel belijdt:  
 Al wat te weten moog' bestaan,  
 Dat weten we eens op zijn tijd.'

Still we say as we go,—  
 'Strange to think by the way,  
 Whatever there is to know,  
 That shall we know one day.'

The sky leans dumb on the sea,  
 Aweary with all its wings;  
 And oh! the song the sea sings  
 Is dark everlastingly.  
 Our past is clean forgot,  
 Our present is and is not,  
 Our future's a sealed seedplot,  
 And what betwixt them are we?—  
 We who say as we go,—  
 'Strange to think by the way,  
 Whatever there is to know,  
 That shall we know one day.'

8. Vertaling van 'Newborn Death' van Dante Gabriel Rossetti door P.C. Boutens. In: Boutens 1912, p. 179-181.

Doods geboorte

I

Vandaag lijkt Dood me een jonggeboren kind  
Dat, doodmoê, moeder Leven op mijn schoot  
Een oogenblik neêrzette opdat haar groot  
Kind met hem spele als met zijn kleinen vriend:

Dat toch mijn hart, o, geen verschrikking vind'  
In een zoo teêr gezicht, uw oogen, Dood,  
Zoo melkig-jong; dat hart zich uit zijn nood  
Met u verzoene eer 't zich te laat bezint...

Hoe lang nog, Dood? En zult op kindervoeten  
Gij met mij reizen? Zult gij naast mij staan,  
Hulpvaardig, harts volwassen pleegkind, aan

De bleeke golf waarheen wij samen moeten?  
Wanneer bereik ik, Dood, met u haar strand  
En drink haar uit de holte van uw hand?

II

En Leven, gij, van alle zaligheên  
Schenkster, met wie in drang van harts jong bloed  
Ik zwierf tot waar geen klank van menschevoet  
De stilte strookte, en de aard was om ons heen

Woest eenzaam schoon, ons kus behoorde geen  
Dan bosch en golf, en Dood werd niet vermoed—  
O leven, krijg ik nu oplest geen groet  
Van u, geen glimlach, en dit kind alleen?...

Stil: Liefde ons kind eenmaal, en Lied wier haren  
Kransbloesemden en vlammeuwifde', en eene  
Wier oogen God een wereld vond en schoon:

Kunst. Spiedden wij niet vaak haar in ons woon  
Op 't Boek Natuur in enge omhelzing lenen?  
En stierven die, dat Gij mij Dood mocht baren?

Newborn Death

I

To-day Death seems to me an infant child  
Which her worn mother Life upon my knee  
Has set to grow my friend and play with me;  
If haply so my heart might be beguil'd  
To find no terrors in a face so mild,—  
If haply so my weary heart might be  
Unto the newborn milky eyes of thee,  
O Death, before resentment reconcil'd.

How long, O Death? And shall thy feet depart  
Still a young child's with mine, or wilt thou stand  
Fullgrown the helpful daughter of my heart,  
What time with thee indeed I reach the strand  
Of the pale wave which knows thee what thou art,  
And drink it in the hollow of thy hand?

II

And thou, O Life, the lady of all bliss,  
With whom, when our first heart beat full and fast,  
I wandered till the haunts of men were pass'd,  
And in fair places found all bowers amiss  
Till only woods and waves might hear our kiss,  
While to the winds all thought of Death we cast:—  
Ah, Life! and must I have from thee at last  
No smile to greet me and no babe but this?

Lo! Love, the child once ours; and Song, whose hair  
Blew like a flame and blossomed like a wreath;  
And Art, whose eyes were worlds by God found fair;  
These o'er the book of Nature mixed their breath  
With neck-twined arms, as oft we watched them there:  
And did these die that thou mightst bear me Death?

9. Vertaling van 'Lost days' van D.G. Rossetti door P.C. Boutens. In: Boutens 1912, p. 182-183.

#### Verloren dagen

Kon 'k de verloren dagen van mijn leven  
Zien liggen op den weg gelijk zij vielen,  
Wat waren zij?— Koornaren door de wielen  
Verplet in 't slijk insteê van brood te geven?

Goudmunten die, verkwest, verschuldigd bleven?  
Of spatten bloed op misdaads schuwe hielen?  
Water verspild waarnaar in droom Hels zielen  
Hunkren met kelen die van dorst verkleven?

'k Zie hen hier niet. Maar God weet dat ik weet  
Wat aangezichten in den dood mij dagen,  
Elk een vermoord oud zelf, met stervend klagen:

'Ik was uw vroeger zelf, zie wat gij deedt!  
'En ik!... En ik!...' (zoo de een na de' ander schreit)  
'En gij uw zelf in aller eeuwigheid!'

#### Lost Days

The lost days of my life until to-day,  
What were they, could I see them on the street  
Lie as they fell? Would they be ears of wheat  
Sown once for food but trodden into clay?  
Or golden coins squandered and still to pay?  
Or drops of blood dabbling the guilty feet?  
Or such spilt water as in dreams must cheat  
The throats of men in Hell, who thirst alway?

I do not see them here; but after death  
God knows I know the faces I shall see,  
Each one a murdered self, with low last breath.  
'I am thyself,—what hast thou done to me?'  
'And I—and I—thyself,' (lo! each one saith,)  
'And thou thyself to all eternity!'

## Bijlage 4 – Afbeeldingen

1. John Everett Millais, *Isabella*. 1848-1849. Walker Art Gallery, Liverpool. [Tentoongesteld: Royal Academy 1849]



2. William Holman Hunt, *Rienzi Vowing to Obtain Justice for the Death of his Young Brother Slain in a Skirmish between the Colonna and the Orsini Factions*. 1848-1849. Privéverzameling. [Tentoongesteld: Royal Academy 1849]





3. Dante Gabriel Rossetti, *The Girlhood of Mary Virgin*. 1848-1849. Tate Gallery, London.  
[Tentoongesteld: Free Exhibition 1849]



4. Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata*. 1859. Museum of Fine Arts, Boston.



5. John Everett Millais, *The Return of the Dove to the Ark*. 1851. The Visitors of the Ashmolean Museum, Oxford.



6. John Everett Millais, *Ophelia*. 1851-1852. Tate Gallery, London.





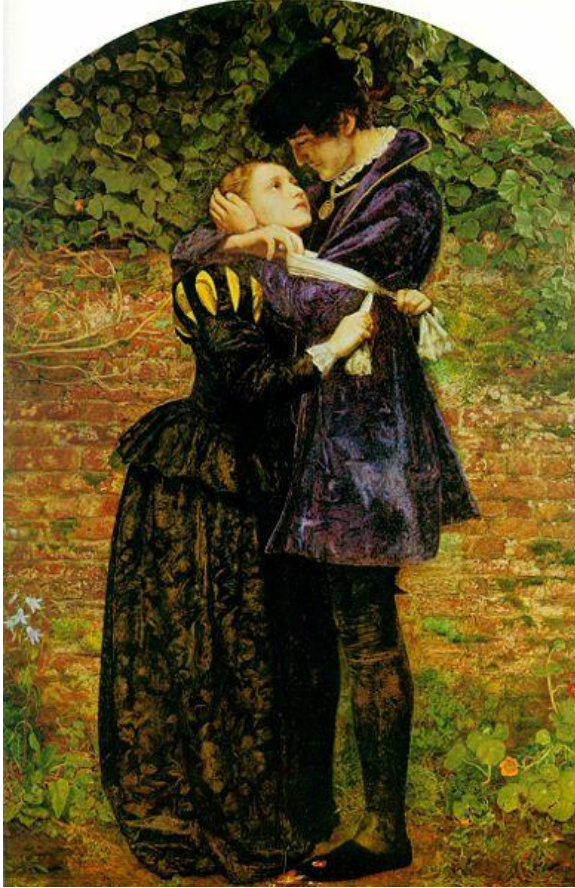
7. John Everett Millais, *Autumn Leaves*. 1855-1856. Manchester City Art Galleries.



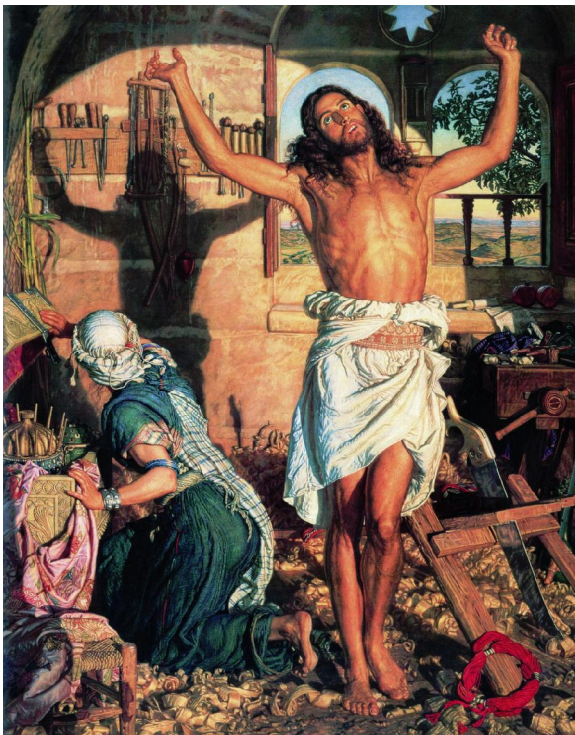
8. William Holman Hunt, *The Finding of the Saviour in the Temple*. 1854-55. Birmingham Museums and Art Galleries.



9. John Everett Millais, *A Huguenot*. 1852. Privéverzameling.



10. William Holman Hunt, *The Shadow of Death*. 1873. Manchester City Art Galleries.





11. Dante Gabriel Rossetti, *The Blessed Damozel*. 1875-1878. Fogg Museum of Art, Harvard University.



12. Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*. 1868. Delaware Art Museum.



13. Richard Roland Holst, *Un Beau Sire Grave*. Litho. 1893.



14. Dante Gabriel Rossetti, *Roman de la Rose*. 1864. Aquarel op papier. Tate Gallery, London.





15. Dante Gabriel Rossetti, illustratie voor Alfred Tennyson, *Poems* (London: E. Moxon, 1857). Houtsnede op papier. Museum of Fine Arts, Boston.



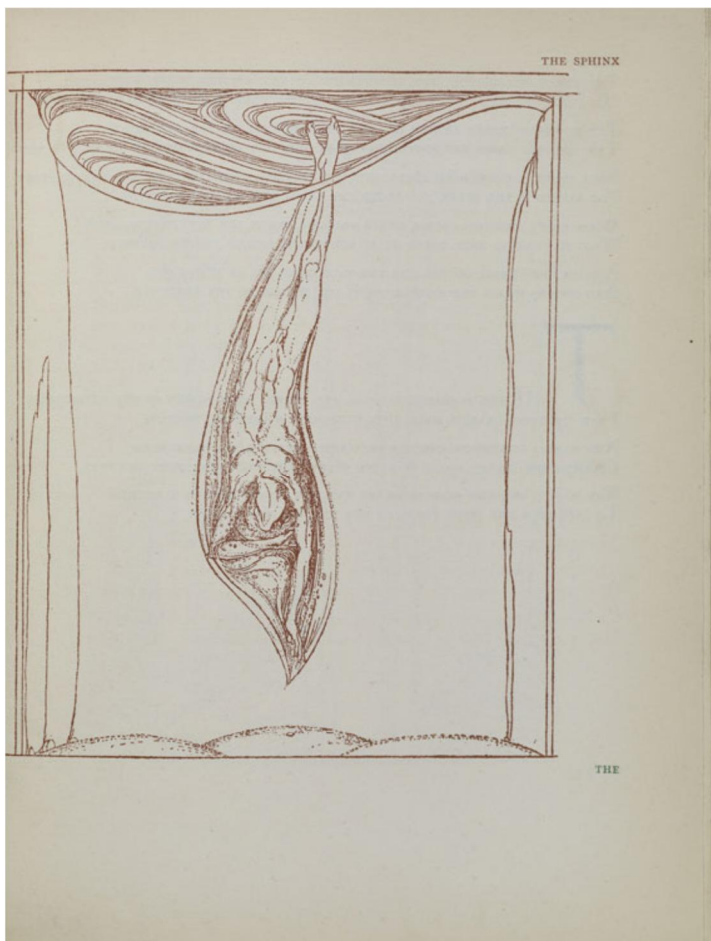
16. Richard Roland Holst, *Helga's intrede*. Litho. 1894.



17. Richard Roland Holst, *De Parelduiker*. Litho. Ca. 1917.



18. Charles Ricketts, *The Diver*. Illustratie voor Oscar Wilde, *The Sphinx*. 1894.





19. Walter Crane, *The Triumph of Labour*. Houtsnedé. 1891.



THE TRIUMPH OF LABOUR

20. William Morris, openingspagina's van de Kelmscott Press-uitgave van *News from Nowhere*. 1893.



21. J.G. Veldheer, *Keukenhof*. Houtsnede. In: *Woord en Beeld*, 1896, p. 118.



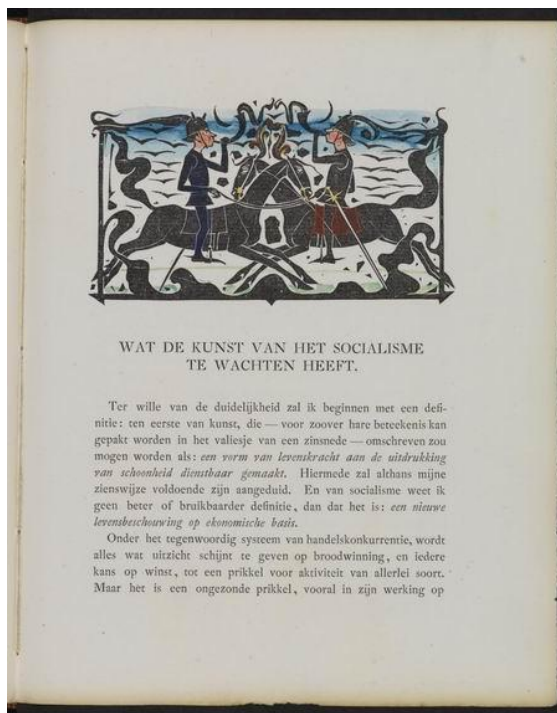
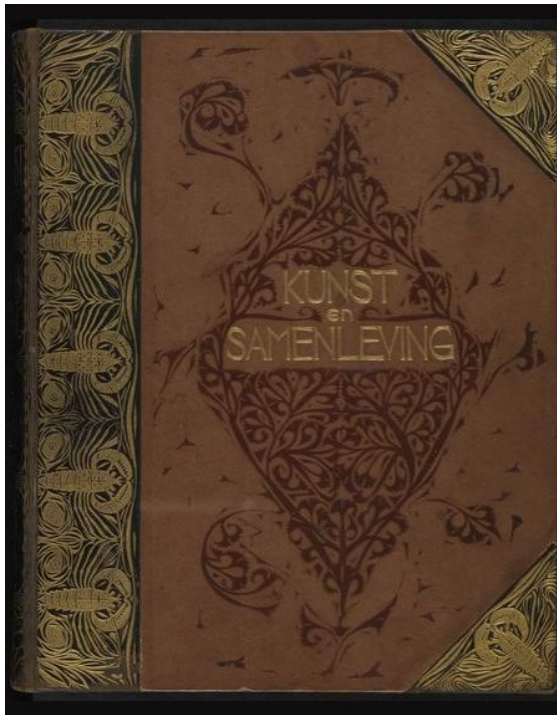
22. J.G. Veldheer en W.O.J. Nieuwenkamp, titel- en beginpagina pagina van *Oude Hollandsche steden aan de Zuiderzee*. De Erven F. Bohn, Haarlem 1897.



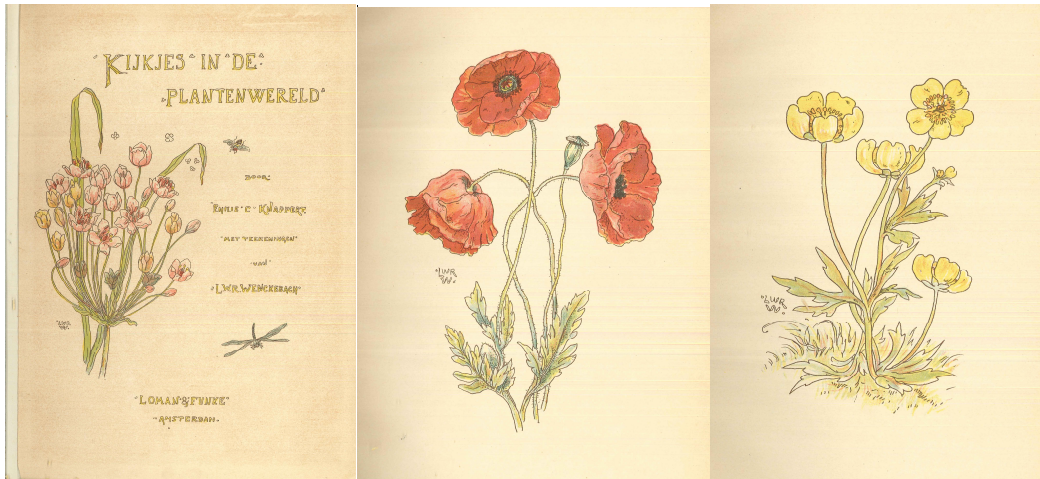
TITEL- EN BEGINPAGINA VAN „OUDE STEDEN AAN DE ZUIDERZEE”, DOOR W. O. J. NIEUWENKAMP EN J. G. VELDHEER.



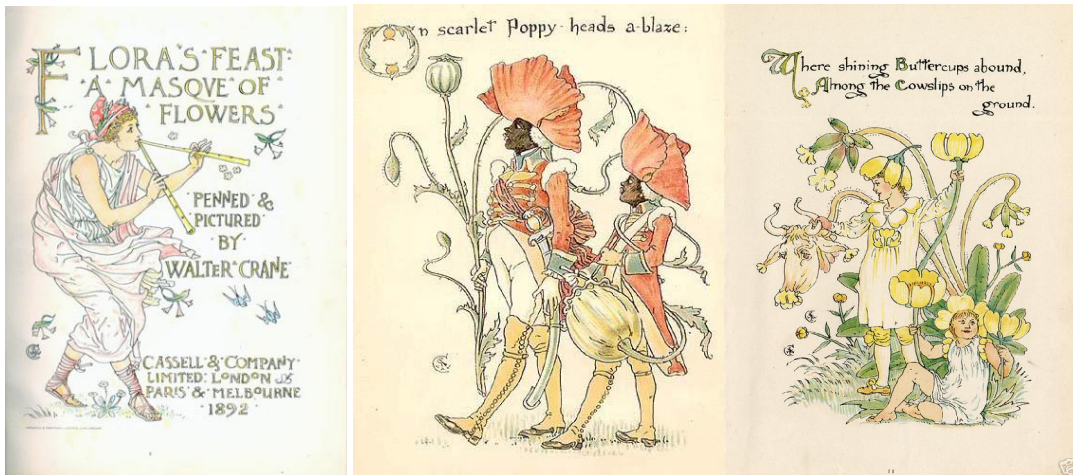
23. Walter Crane, *Kunst en Samenleving*. 1894. Ontwerp G.W. Dijsselhof. Ingekleurd exemplaar, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.



24. L.W.R. Wenkebach, titelpagina en twee pagina's uit E.C. Knappert, *Kijkjes in de plantenwereld*. Amsterdam, Loman & Funke 1893.



25. Walter Crane, titelpagina en twee pagina's uit *Flora's Feast, a Masque of Flowers*. London 1889.





26. Theodoor van Hoytema, pagina uit *Het leelijke jonge eendje*. C.M. van Gogh, Amsterdam 1893.



27. Walter Crane, pagina uit *Queen Summer, or the Tourney of the Lily and the Rose*. London, 1891.



28. Johann Georg van Caspel, twee pagina's uit *De schoone slaapster in het bosch. Een sprookje van Moeder de Gans*. H. Gerlings, Amsterdam 1898.

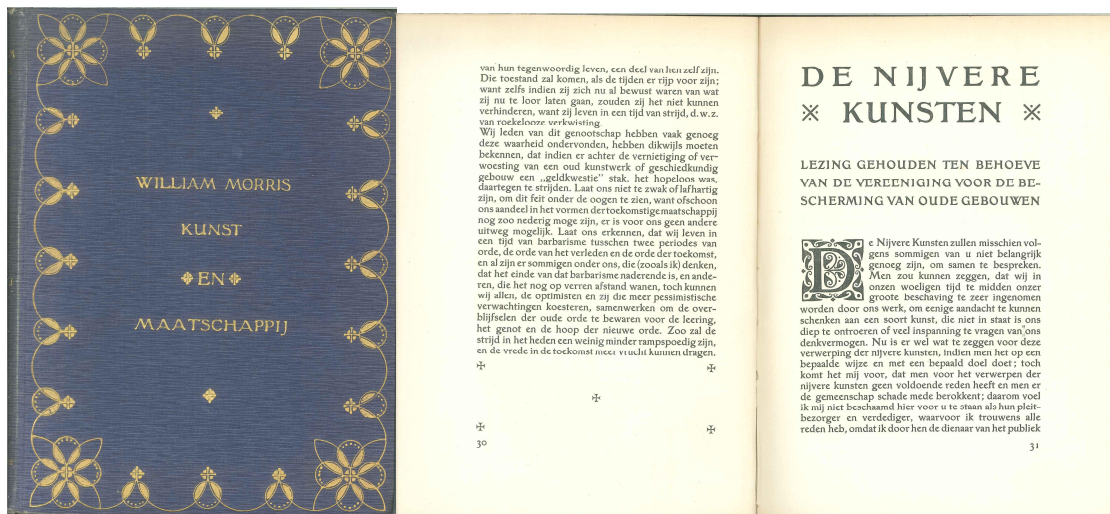


29. Wilhelmina Drupsteen, illustratie uit G. van der Hoeven, *Asschepoester*. D. Coene, Amsterdam 1907.

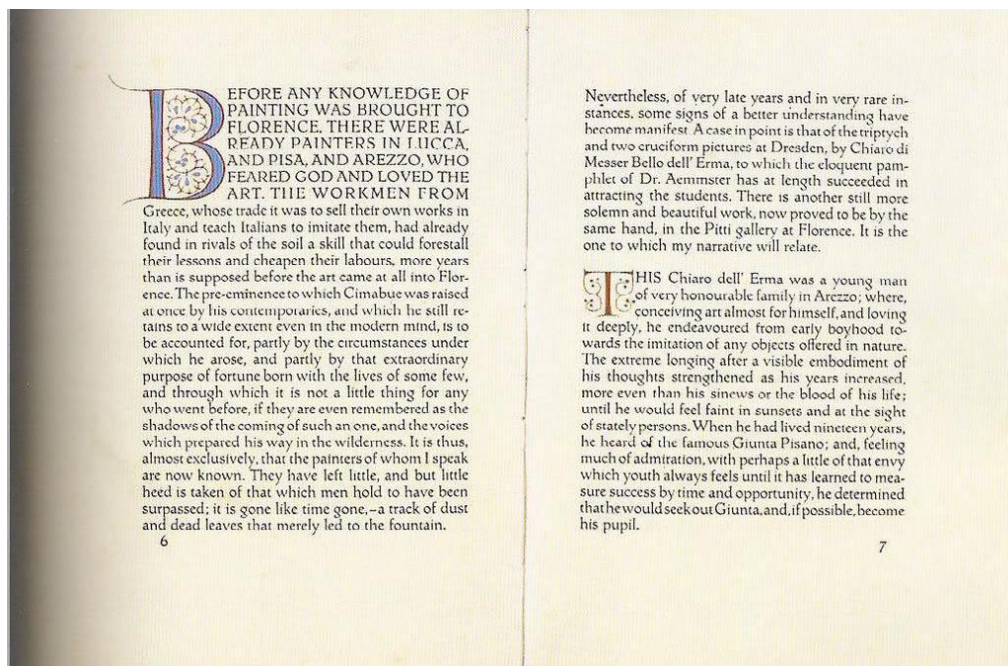




30. S.H. de Roos, omslag en pagina uit William Morris, *Kunst en Maatschappij. Lezingen van W. Morris. Van een Levensschets voorzien door Henri Polak*. Brusse, Rotterdam 1903.



31. S.H. de Roos, beginpagina van D.G. Rossetti, *Hand and soul*. De Heuvelpers, Hilversum 1929.



32. Edward Burne-Jones, *King Cophetua and the Beggar Maid*. 1884. Tate Britain, London.



33. Jan Sluyters, *De gratiën*. 1904. Pastel op papier. Particuliere collectie.





34. Edward Burne-Jones, *Pan and Psyche*. 1872-1874. Fogg Museum of Art, Harvard University.



35. Walter Crane, enkele pagina's uit *Flora's Feast. A Masque of Flowers*. London 1889.



36. The Palace of Westminster. Foto uit: *The Queen's London : a Pictorial and Descriptive Record of the Streets, Buildings, Parks and Scenery of the Great Metropolis*, 1896.

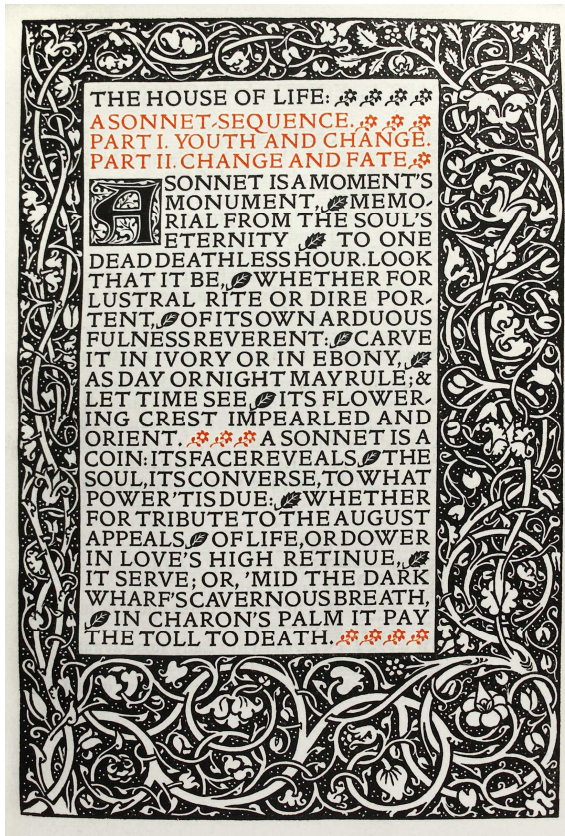


37. Walter Crane, pagina uit *Queen Summer, or the Tourney of the Lily and the Rose*. London 1891.

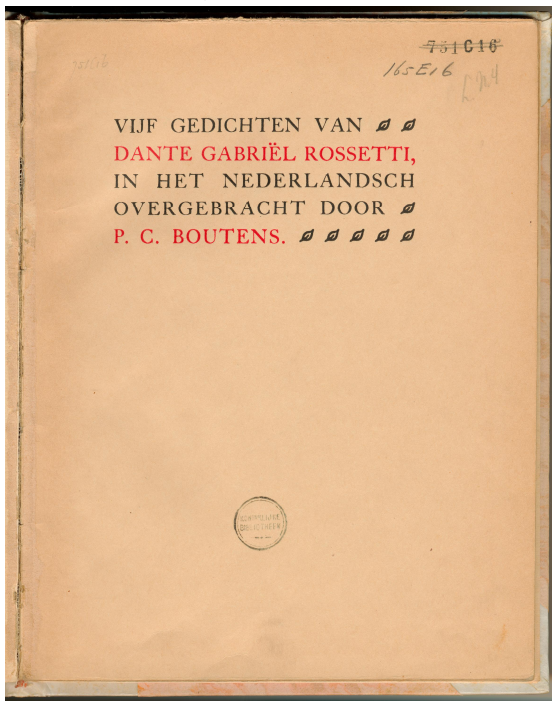




38. Kelmscott-uitgave van Dante Gabriel Rossetti, *Sonnets and Lyrical Poems*. Hammersmith, Kelmscott Press, 1894.



39. Titelpagina van Dante Gabriel Rossetti, *Vijf gedichten van Dante Gabriël Rossetti*. In het Nederlands overgebracht door P.C. Boutens, [P.C. Boutens], [Den Haag] [1906].



40. Dante Gabriel Rossetti, *Perlascura*. 1871. Pastel op lichtgroen papier. Ashmolean Museum, Oxford.



41. Dante Gabriel Rossetti, *Astarte Syriaca (study for a head)*. 1875. Victoria and Albert Museum, London.



42. Antoon Derkinderen, *De processie van het Heilig Sacrament van Mirakel. Middelste gedeelte.*  
Schildering voor de Begijnhofkerk in Amsterdam, 1888.

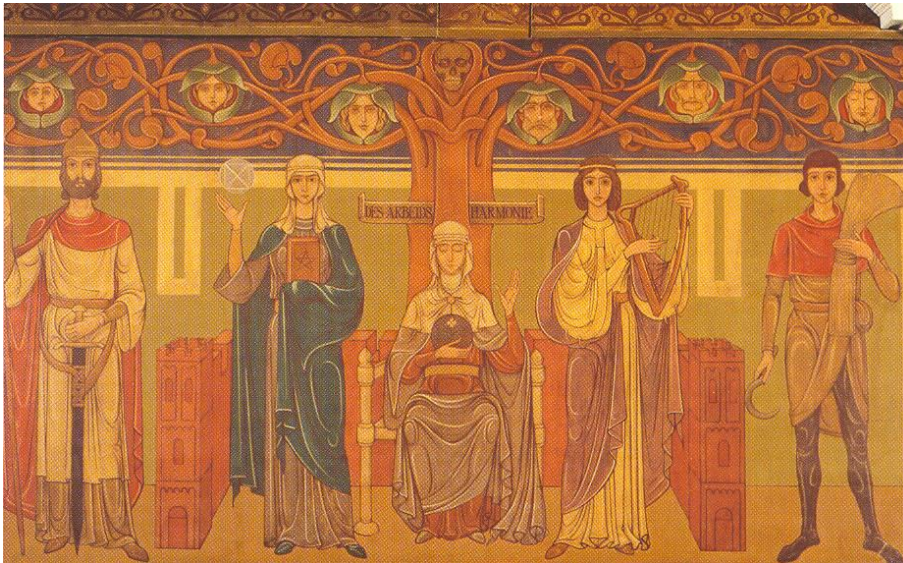




43. Antoon Derkinderen, Fragment van het eerste ontwerp van *De processie van het Heilig Sacrament van Mirakel*. 1884. Amsterdam, Stichting Het Begijnhof.



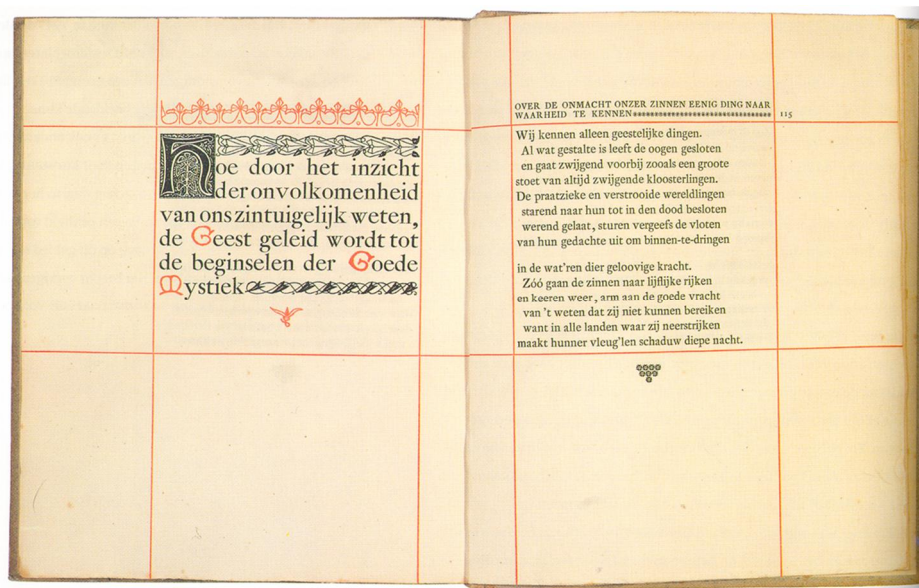
44. Antoon Derkinderen, *Des arbeids harmonie*. Linker gedeelte van de tweede wandschildering voor het Stadhuis van 's-Hertogenbosch, 1894-1896.



45. Antoon Derkinderen, pagina uit Joost van den Vondel, *Gysbreght van Aemstel*. Even F. Bohn, Haarlem 1894-1901.



46. Henriette Roland Holst, *Sonnetten en Verzen in terzinen geschreven*. Scheltema & Holkema, Amsterdam 1896.



47. Antoon Derkinderen, Voorstudie voor 'De Barmhartigheid'. Tweede Bossche Wand. 1891.  
Den Haag, RKD.





48. Antoon Derkinderen, Voorstudie voor *De trap des levens*. Studie voor de muurschildering voor het gebouw van de Algemeene Maatschappij van Levensverzekering en Lijfrente te Amsterdam, 1896-1900. RPK, Amsterdam, sign. 26:28.



49. Walter Crane, *The Bridge of Life*. 1884. Verblijfsplaats onbekend.



50. Antoon Derkinderen, *Het Rad van fortuin*. Studie voor de muurschildering voor het gebouw van de Algemeene Maatschappij van Levensverzekering en Lijfrente te Amsterdam. Tekening, 1896-1900. RPK, Amsterdam, sign. 26:20.

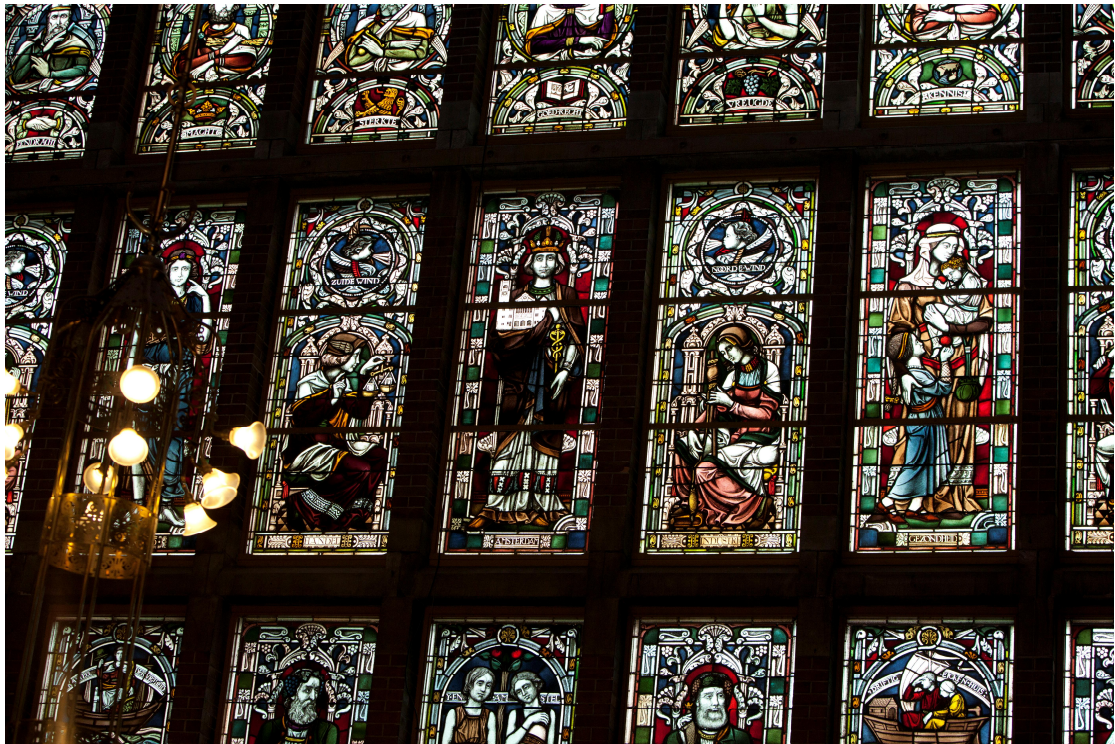


51. Edward Burne-Jones, *The Wheel of Fortune*. 1863. Parijs, Musée D'Orsay.

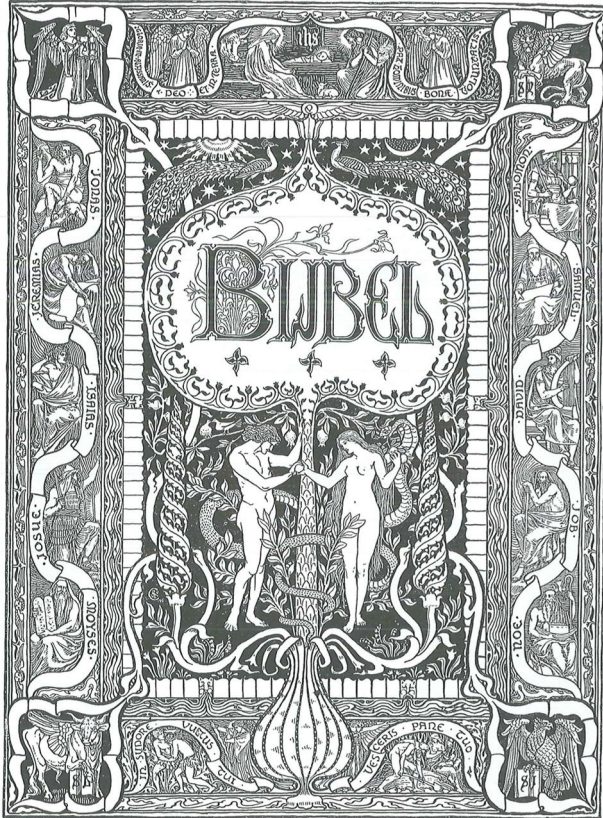




52. Antoon Derkinderen, Glas-in-loodraam in het Beursgebouw, Amsterdam.



53. Walter Crane, Omslag van de Geïllustreerde Bijbel. Van Holkema & warendorf, Amsterdam 1900.



54. Antoon Derkinderen, muurschildering voor de doopkapel van de Sint Nicolaaskerk in Nieuwegein, 1903.

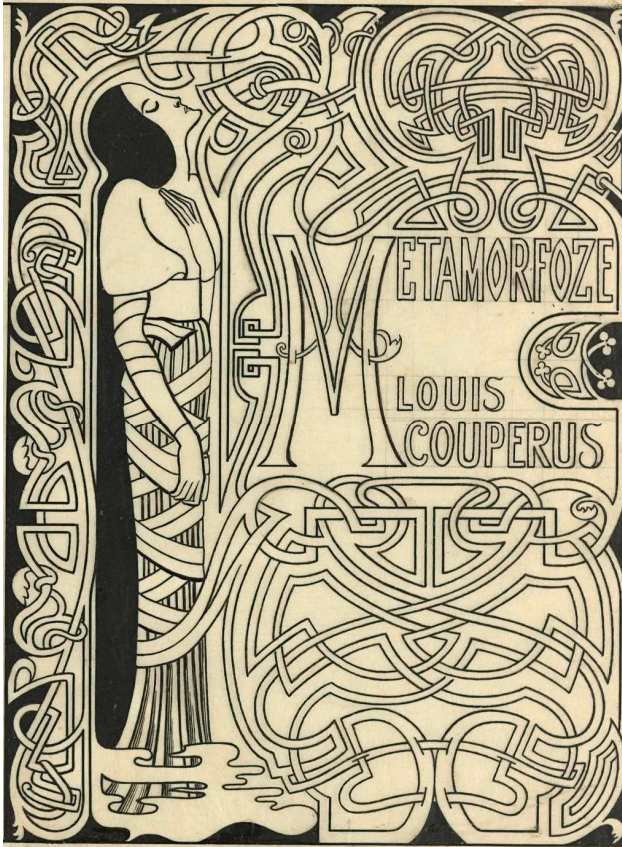


55. Jan Toorop, *Orgel*. Tekening. 1889. Kröller-Müller Museum Otterlo.

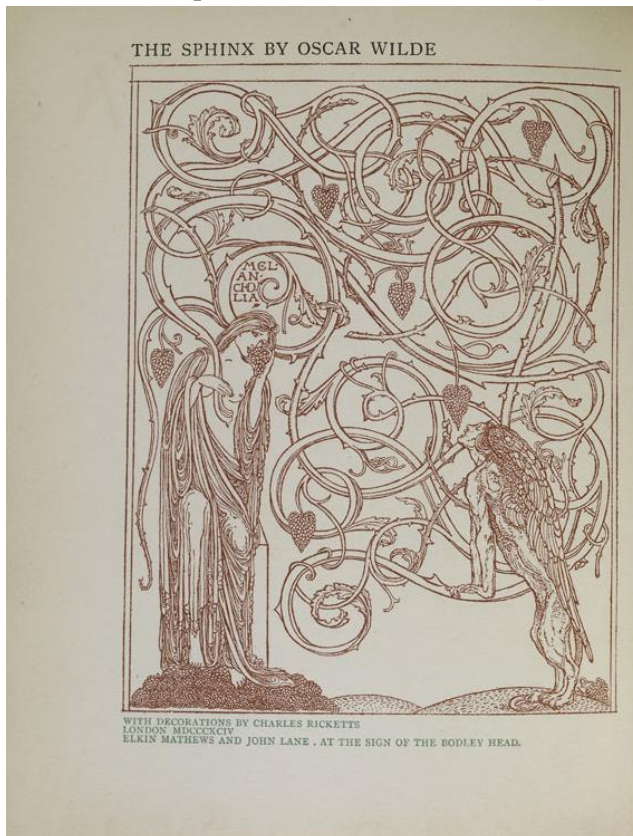




56. Jan Toorop, band voor Louis Couperus, *Metamorfose*. 1897.



57. Ricketts, frontispice voor Oscar Wilde, *The Sphinx*. 1894.





58. Jan Toorop, *De drie bruiden*. Tekening. 1892. Kröller-Müller Museum, Otterlo.



59. Edward Burne-Jones, *Sidonia von Bork*. 1860. Tate Gallery, London.



60. Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*. 1870. Tate Gallery, London.





61. Jan Toorop, *Dolce (meisje met zwanen)*. Litho. 1896.

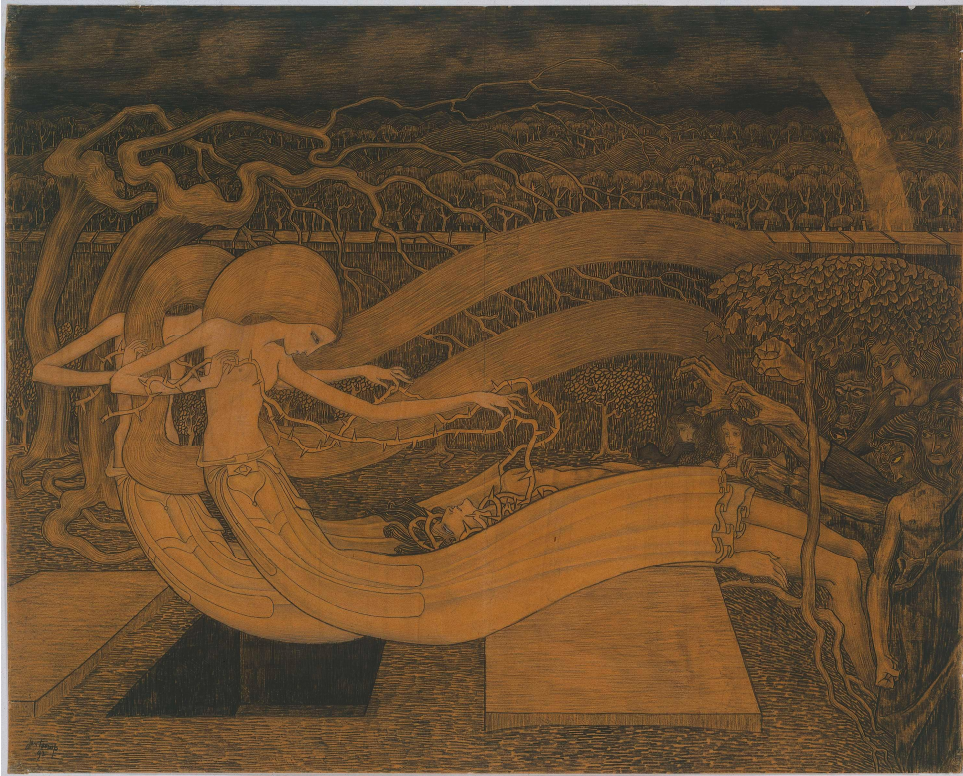


62. Aubrey Beardsley, illustratie voor Thomas Malory, *Morte D'Arthur*. 1894.





63. Jan Toorop, *Twee vrouwen naast een man en een open graf. (O Grave, Where is Thy Victory?)* 1892. Rijksmuseum Amsterdam.



64. Edward Burne-Jones, *The Death of Medusa I*. Gouachetekening. 1876-1879. Southampton Art Gallery.





65. Jan Toorop, *Moeder (Moederschap)*. 1891. Kröller-Müller Museum, Otterlo.



66. John Everett Millais, *The Bridesmaid*. 1851. The Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge.





67. Jan Toorop, *Dode non door twee vrouwen beweend*. 1893. Kröller-Müller Museum, Otterlo.



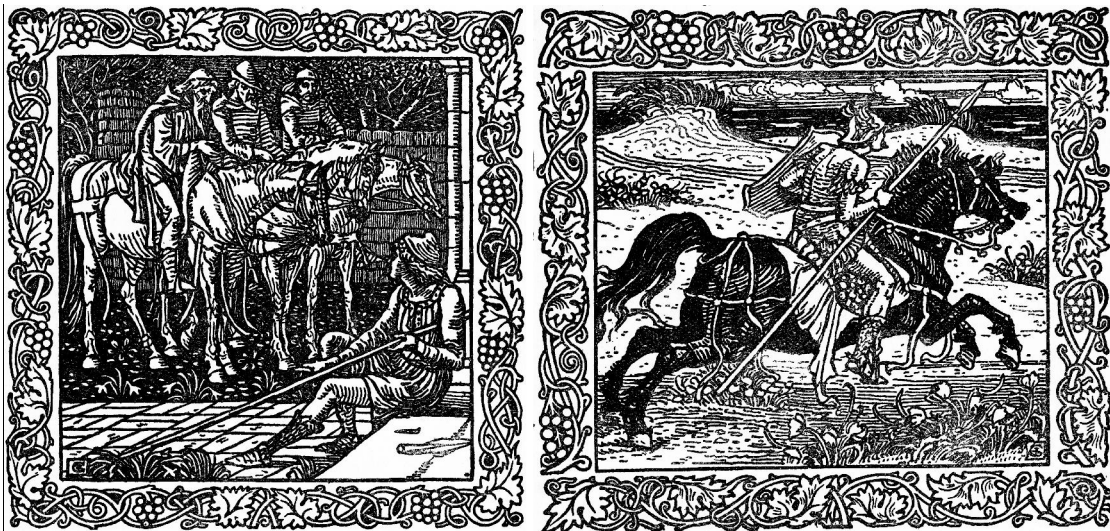
68. Jan Toorop, *Lijnenspel. Opkomst, met tegenwerking, der nieuwe kunst*. 1893. Gemeentemuseum, Den Haag.



69. Jan Toorop, *Ridder voor de poort*. Litho. 1892. Omslagillustratie voor de catalogus van Les XX, 1892.

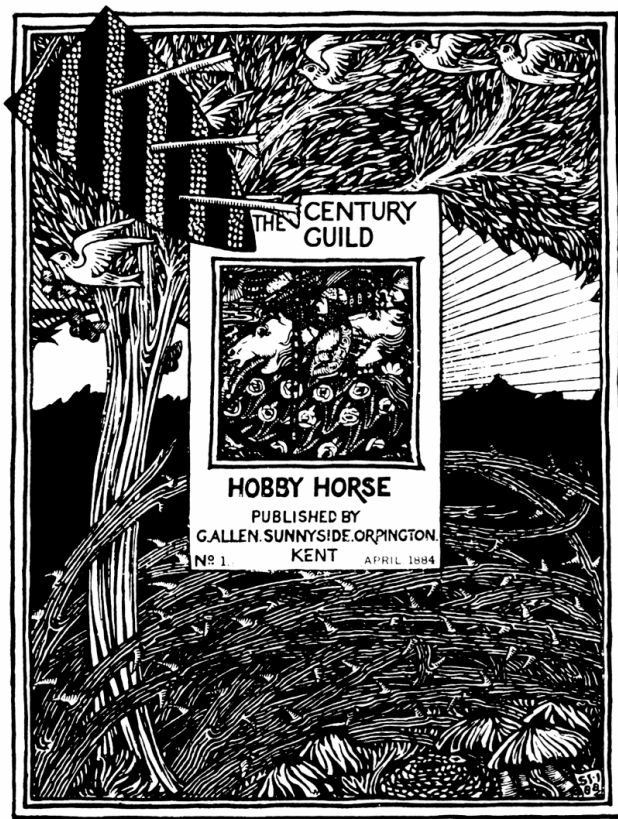


70. Walter Crane, illustrations voor William Morris, *The Story of the Glittering Plain*. London, Kelmscott Press, 1891.

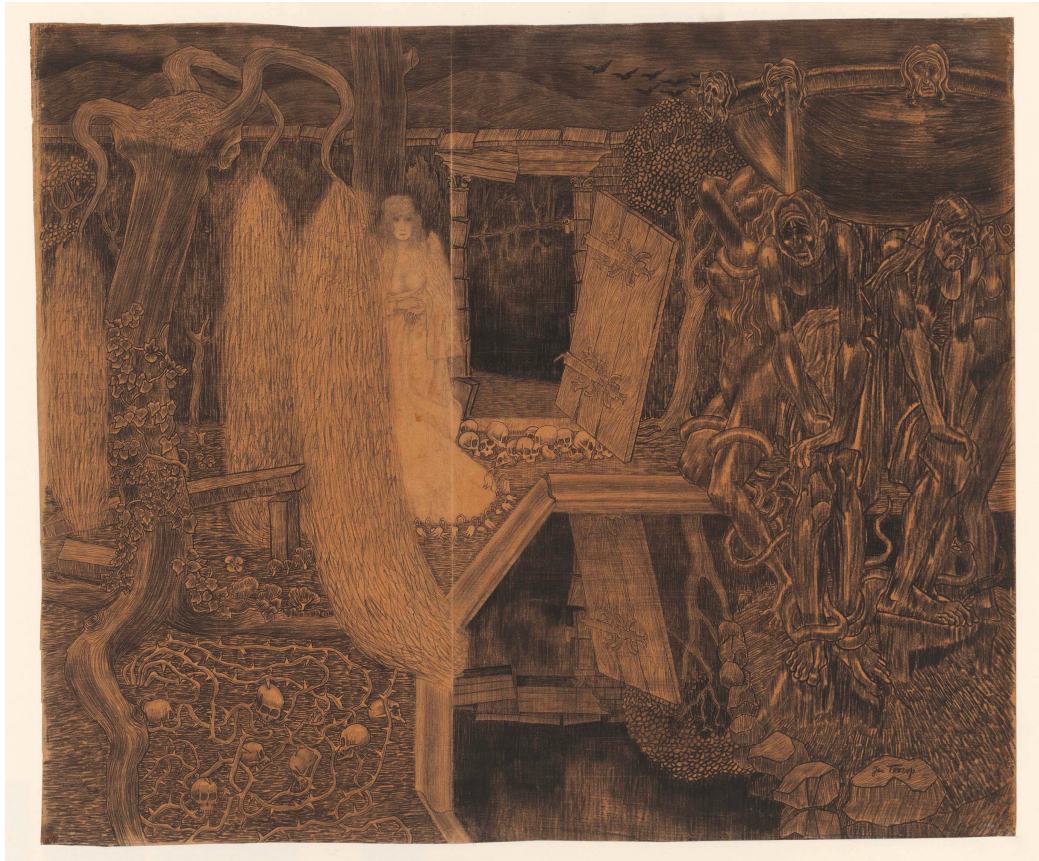




71. Selwyn Image, Titelblad van *The Century Guild Hobby Horse*. 1884.



72. Jan Toorop, *Oude tuin der weeën*. 1892. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



## Register

- Adama van Scheltema, Carel Steven (1877-1924), 92
- Alberdingk Thijm, Josephus Albertus (1820-1889), 203, 204
- Alighieri, Dante (1265-1321), 17, 52, 60, 61, 74, 86, 95, 113, 116, 138, 139, 158, 171, 177, 239
- Alma-Tadema, Sir Lawrence (1836-1912), 53, 229
- Andrian, Leopold (1875-1951), 180
- Andringa, Els, 22
- Angelico, Fra (ca. 1395-1455), 15, 239
- Arnold, Edwin (1832-1904), 126
- Arnold, Matthew (1822-1888), 51
- Ashbee, Charles Robert (1863-1942), 91
- Balen, Johan Hendrik van (1851-1921), 51
- Barry, Charles (1795-1860), 162
- Baudelaire, Charles (1821-1867), 16, 33, 44, 116, 117, 180
- Bauer, Marius (1867-1932), 58, 80
- Beardsley, Aubrey (1872-1898), 18, 19, 77, 78, 101, 121, 137, 154, 180, 185, 203, 227, 229, 241, 244, 348
- Beer, Taco Hajo de (1838-1923), 39-44, 46, 47, 50-52, 68, 158, 242, 248, 256
- Beets, Nicolaas (1814-1903), 51, 57, 58
- Bellamy, Edward (1850-1898), 79, 94
- Berlage, Hendrik Petrus (1856-1934), 90, 91, 215, 217, 233, 234, 236
- Bilderdijk, Willem (1756-1831), 54
- Blake, William (1757-1827), 177
- Bloem, Jakobus Cornelis (1887-1966), 108, 109, 113-117, 130, 189, 252
- Boch, Eugène (1855-1941), 228
- Boeken, Hein (1861-1933), 169
- Boelen, Hendrik Theodorus (1825-1900), 30, 38
- Boissevain, Charles (1842-1927), 37, 46
- Borchardt, Rudolf (1877-1945), 77
- Borel, Henri (1869-1933), 74, 75, 138
- Bosch, Jac. van den (1868-1948), 91
- Bossche, Stefan van den, 23
- Botticelli, Sandro (ca. 1445-1510), 74, 230, 239
- Boucher, H.M., 52
- Bourdieu, Pierre (1930-2002), 21
- Boutens, Pieter Cornelis (1870-1943), 27, 66, 101, 109, 110, 116, 117, 123, 158, 164, 180-202, 207, 224, 226, 234, 244, 252, 253, 255, 259, 334
- Braak, Menno ter (1902-1940), 117
- Braches, Ernst, 98, 203, 241, 242
- Breitner, George Hendrik (1857-1923), 58
- Brink, Jan ten (1834-1901), 57
- Brogniez, Laurence, 23
- Brom, Gerard (1882-1959), 118
- Brontë, Charlotte (1816-1855), 51
- Browning, Robert (1812-1889), 43, 57, 68, 70, 137, 165, 167
- Brunt, Nini (1891-1984), 114
- Buchanan, Robert Williams (1841-1901), 17, 163, 166
- Burne-Jones, Edward Coley (1833-1898), 16-19, 43, 47-49, 53, 74-78, 98, 100, 102, 104, 114, 115, 124, 125, 130, 137, 138, 140, 154, 156, 163, 164, 180, 193, 203, 210, 216-218, 229, 230, 235, 237, 241, 242, 244, 247, 252, 331, 332, 341, 346, 349
- Busken Huet, Conrad (1826-1886), 36
- Byron, Lord (1788-1824), 54
- Byvanck, W.G.C. (1848-1925), 72
- Caldecott, Randolph (1846-1886), 100
- Carelsen, Geertruida (1843-1938), 48, 69, 80-84, 118, 127, 135, 246
- Carlyle, Thomas (1795-1881), 231, 234
- Caspel, Johann Georg van (1870-1928), 106, 329
- Chaucer, Geoffrey (ca. 1343-1400), 16, 52, 122, 183, 211, 231
- Chavannes, Pierre Puvis de (1824-1898), 203, 205, 206, 210, 215, 245, 253
- Chénier, André (1762-1794), 54
- Chesneau, Ernest (1833-1890), 48
- Chevreul, Michel Eugène (1786-1889), 226
- Cimabue (ca. 1240-1302), 230
- Cobden-Sanderson, Thomas James (1840-1922), 87, 108, 109, 137
- Coleridge, Samuel Taylor (1772-1834), 41, 145
- Collinson, James (1825-1881), 15
- Corelli, Marie (1855-1924), 72
- Coster, Dirk (1887-1956), 110, 113

- Couperus, Louis (1863-1923), 48, 74, 236, 345
- Cowan, Frederick Martin (1822-1862), 39, 50
- Crane, Walter (1845-1915), 17-19, 48, 49, 74-78, 82, 83, 87-91, 93, 96-98, 100-106, 117, 124-126, 131, 139, 141, 142, 154-156, 164, 165, 177-179, 203, 208-210, 212-222, 227, 236-238, 242, 244, 248, 250-253, 255, 257, 258, 260, 324, 326-328, 332, 333, 340, 343, 352
- Cuypers, Pierre (1827-1921), 203, 207
- Dake, Carel Lodewijk (1886-1946), 212, 213
- Davidson, John (1857-1909), 191, 198
- Day, Lewis Foreman (1845-1910), 53
- Dearle, John Henry (1860-1932), 229
- Debussy, Claude (1862-1918), 79
- Derkinderen, Antoon (1859-1925), 28, 49, 104, 105, 123, 126, 203-224, 226, 234, 238, 245, 246, 249, 251-253, 255, 258, 259, 336-343
- Destrée, Olivier-Georges (1867-1919), 79, 227, 229, 231
- Deventer, Charles van (1860-1931), 58
- Deverell, Walter (1827-1854), 15
- Deyssel, Lodewijk van (1864-1952), 80, 107, 135, 136, 141, 142, 147, 159-161, 168, 180, 181, 184, 191, 205, 230
- Dickens, Charles (1812-1870), 51, 159
- Diepenbrock, Alphons (1862-1921), 136, 148, 205, 206, 208, 209, 214, 220
- Dijsselhof, Gerrit Willem (1866-1924), 90, 105, 326
- Doorenbos, Willem (1820-1906), 40
- Douglas, Lord Alfred Bruce (1870-1925), 180, 182, 192
- Drabbe, Johan Charles Arthur (1839-1916), 224
- Drabbe, L.H.A., *zie* Heijermans, Herman
- Drupsteen, Wilhelmina Cornelia (1880-1966), 106, 329
- Drury, Alfred J. (1868-1940), 218
- Duncan, Isadora (1878-1927), 154
- Dürer, Albrecht (1471-1528), 230
- Duyvenbode, Cornelis van, 183
- Dyck, Antony van (1599-1641), 129
- Eeden, Frederik van (1860-1932), 27, 43, 69, 80, 82, 84, 109, 123, 129, 134-158, 160, 161, 163, 164, 168, 169, 174, 180, 183, 205, 224, 226, 233, 236, 246, 249, 252, 253, 255, 258, 259
- Elsje, 198
- Emants, Marcellus (1848-1923), 65
- Engels, Friedrich (1820-1895), 86
- Enschedé, Jan Willem (1865-1926), 104, 108
- Erens, Frans (1857-1935), 162
- Even-Zohar, Itamar, 22
- Eyck, Jan van (ca. 1390-1441), 15, 230
- Eyck, P.N. van (1887-1954), 108, 109, 116, 117, 130, 131, 158, 162, 182, 183, 253
- Faassen, Sjoerd van, 190, 191
- Fell, Herbert Granville (1872-1951), 191, 192
- Feuillet, Octave (1821-1890), 36
- Fiesole, Mino da (ca. 1429-1484), 32
- Finch, Willy (1854-1930), 231
- Fles, Etha (1857-1948), 89, 100, 138
- Fontainas, André (1865-1948), 114
- Francesca, Piero della (ca. 1415-1492), 230, 239
- Garrido, Leandro Ramón (1868-1909), 77
- Génestet, Petrus Augustus de (1829-1861), 57
- George, Henry (1839-1897), 147
- George, Stefan (1868-1933), 66, 77, 116, 185
- Gerretson, F.C.. *Zie* Gossaert, Geerten
- Gilbert, William Schwenck (1836-1911), 163
- Giorgione (ca. 1477-1510), 193
- Giotto (ca. 1266-1337), 15, 32, 75, 206
- Goes, Frank van der (1859-1939), 40, 58, 80, 84, 90, 91, 142
- Goethe, Wolfgang von (1749-1832), 51, 54, 116
- Gogh, Theo van (1857-1891), 38
- Gogh, Vincent van (1853-1890), 38
- Gorter, Herman (1864-1927), 43, 85, 86, 87, 89, 93, 122, 135, 136, 141, 160, 169
- Gosler, W. (1858-1921), 68
- Gossaert, Geerten (1884-1958), 109, 111-113, 116, 124, 130, 182
- Gosschalk, Martha, 200
- Gosse, Edmund (1849-1928), 39, 43-47, 50-53, 55, 63, 72, 137, 141, 256
- Goud, Marco, 184, 194, 201
- Gourmont, Remy de (1858-1915), 208
- Gray, John (1866-1934), 137, 229
- Greenaway, Kate (1846-1901), 18, 100
- Grein, Jack Thomas (1862-1935), 48, 107, 183
- Greshoff, Jan (1888-1971), 108



- Hale, J., 183
- Hall, Annie (1860-1929), 228, 231
- Hall, Jacob Nicolaas van (1840-1918), 119, 120, 135
- Halsema, Dick van, 14, 44, 58, 66
- Hamel, Willem (1860-1924), 176
- Hamerling, Robert (1830-1889), 54, 61
- Hammacher, A.M., 208
- Hardy, Thomas (1840-1928), 174, 184
- Hartog, Henri (1869-1904), 101
- Hauser, Otto (1876-1944), 58, 65, 77, 163, 164
- Haverman, Hendrik J. (1857-1928), 177
- Heffernan, John, 194
- Heine, Heinrich (1797-1856), 142
- Henny, Carel (1855-1944), 236
- Heijermans, Herman (1864-1924), 69
- Hoeven, G. van der, 106
- Hofmannsthal, Hugo von (1874-1929), 77, 114, 180
- Holbein, Hans (ca. 1497-1543), 230
- Hollyer, Frederick (1838-1933), 79
- Holman Hunt, William (1827-1910), 15, 16, 19, 30-33, 35-38, 45, 47, 48, 75, 77, 78, 98, 130, 256, 315, 318, 319
- Homerus (ca. 800 v. C.- ca. 750 v. C.), 182
- Honigh, Cornelis (1845-1896), 61
- Horne, Herbert Percy (1864-1916), 230
- Hoytema, Theodoor van (1863-1917), 106, 328
- Hueffer, Francis (1845-1889), 41, 42, 51
- Hugenholtz-Zeeven, Magdalena (1870-1943), 107
- Hughes, Arthur (1832-1915), 34, 77
- Hugo, Victor (1802-1885), 61, 62, 142
- Huizinga, Johan (1872-1945), 13, 254
- Hunt, Leigh (1784-1859), 59
- Huygens, Cornélie (1848-1902), 86
- Huysmans, Joris-Karl (1848-1907), 208
- Ihne, Ernst von (1848-1917), 35
- Image, Selwyn (1849-1930), 78, 228, 229, 236, 242, 353
- Irving, Elisabeth Jane, 47, 51, 52, 58, 60, 68-73, 79-82, 248
- Israëls, Jozef (1824-1911), 177
- Ittenbach, Franz (1813-1879), 204
- Jager, Andries (1825-1905), 35
- Jauss, Hans Robert, 20
- Jefferies, Richard (1848-1887), 178
- Kalf, Jan (1873-1954), 102, 104, 135
- Kalff, Jan. *Zie* Kalf, Jan
- Kassner, Rudolf (1873-1959), 77
- Kate, Jan Jakob Lodewijk ten (1819-1889), 57
- Kautsky, Karl (1854-1938), 86
- Keats, John (1795-1821), 41, 54, 57, 59, 93, 170, 198
- Kemperink, Mary, 70
- Khnopff, Fernand (1858-1921), 49, 114, 116, 226, 227
- Kipling, Rudyard (1865-1936), 139, 141, 174
- Kloos, Willem (1859-1938), 40, 43, 48, 50, 52, 55-67, 70, 72, 73, 79, 123, 135, 136, 159, 160, 161, 169, 180, 181, 250, 251, 253
- Knappert, Emilie Charlotte (1860-1952), 106, 327
- Konijnenburg, Willem van (1868-1943), 180, 193
- Koster, Edward Bernard (1861-1937), 27, 48, 101, 123, 158-180, 183, 185, 188, 224, 250, 252, 253, 255, 257
- Kralt, Piet, 64, 65
- Kruger, Paul (1825-1904), 174
- Krul, Wessel, 36
- Labberton, Johan Hendrik (= Th. van Ameide) (1877-1955), 140
- Lachmann, Hedwig (1865-1918), 77
- Lange, Marie Jeannette de (1865-1923), 230, 235
- Lay Figure, The, 18, 121
- Lebeau, Chris (1878-1945), 213
- Leeuw, Amy Geertruida de. *Zie* Carelsen, Geertruida
- Leighton, Lord Frederick (1830-1896), 53, 229
- Leyden, Lukas van (1494-1533), 230
- Lemmen, Georges (1865-1916), 78, 237
- Leopold, Jan Hendrik (1865-1925), 182
- Lier-Schmidt Ernsthause, C.C.V. van, 184
- Lippi, Phillippino (ca. 1457-1504), 230
- Loffelt, A.C. (1841-1906), 100, 105, 123, 124, 240
- Looy, Jac. van (1855-1930), 48, 58
- Mackmurdo, Arthur H. (1851-1942), 236
- Madox Brown, Ford (1821-1893), 15, 41, 75, 242
- Maeterlinck, Maurice (1862-1949), 86, 93, 120, 198
- Mallarmé, Stéphane (1842-1898), 120

- Malory, Thomas (ca. 1405-1471), 16, 171, 241
- Mantegna, Andrea (ca. 1431-1506), 193, 230
- Marinetti, Filippo Tommaso (1876-1944), 130
- Maris, Mathijs (1839-1917), 48, 58
- Marius, Grada Hermine (1854-1919), 79, 91, 101-104, 121, 122, 125, 127-129, 210, 211, 215, 230, 231, 235, 238
- Marlo, Karl (1810-1865), 86
- Marx, Karl (1818-1883), 86, 147
- Mathijsen, Marita, 30
- Maurier, George Du (1834-1896), 243
- Maus, Octave (1856-1919), 78, 227, 228
- Mazzini, Giuseppe (1805-1872), 175
- Meester, Johan de (1860-1931), 158
- Meij, Henriette van der (1850-1945), 85
- Meilink, Albert (1875-1942), 91
- Memling, Hans (ca. 1430-1494), 239
- Michelangelo (1475-1564), 230
- Millais, John Everett (1829-1896), 15, 16, 19, 31-38, 47, 48, 53, 75-77, 98, 177, 241, 256, 315, 317-319, 350
- Milton, John (1606-1674), 60
- Minne, George (1866-1941), 242
- Molony, Florence, 134
- Molony, Frieda, 134
- Mont, Pol de (1857-1931), 160
- Moreau, Gustave (1826-1898), 238
- Morris, Jane (1839-1914), 17, 89, 193, 195-197, 244, 259
- Morris, May (1862-1938), 229
- Morris, William (1834-1896), 16-19, 39, 41-43, 45, 47, 50-52, 68, 69, 75-78, 80, 82-94, 96-105, 107-110, 119, 122, 125, 128, 129, 130, 137, 139, 140-142, 154-156, 159, 163-173, 179, 184, 185, 190-193, 203, 205, 208, 210, 211, 214-216, 218-220, 222, 224, 228-236, 238, 242, 244, 245, 247, 248, 250-253, 255, 257, 258, 260, 325, 352
- Muller, Gerard (1861-1929), 212, 213
- Multatuli (1820-1887), 135, 136
- Neck, M.G. van (1859-1923), 50
- Niehaus, Kasper (1889-1974), 235, 237
- Nietzsche, Friedrich (1844-1900), 136, 146
- Nieuwenkamp, Wijnand Otto Jan (1874-1950), 105, 325
- Nordau, Max (1849-1923), 119-121, 199
- Nouhuys, Willem Gerard van (1854-1914), 119, 128, 240
- O'Shaughnessy, Arthur (1844-1881), 19, 41, 43, 51, 167, 242, 243, 244
- Oppenheimer, Franz (1864-1943), 147, 150, 253
- Overbeck, Johann Friedrich (1789-1869), 204
- Ovidius, Publius Naso (43 v. C.-17 n. C.), 173
- Parry, Thomas Gambier (1816-1888), 218
- Pater, Walter Horatio (1839-1894), 48, 139, 163
- Payne, John (1842-1916), 167
- Peaux, Augusta (1859-1944), 70, 72, 248
- Peaux, Johanna (1864-1933), 47, 70-73, 79, 248
- Pericles (495 v. C.-429 v. C.), 152
- Perk, Jacques (1859-1881), 40, 43, 52, 57-61, 73, 159, 250, 251
- Perron, Edgar du (1899-1940), 117
- Perugino (ca. 1446/1450-1523), 32
- Pierson, Allard (1831-1896), 39, 43-47, 50, 52, 54, 63, 72, 111, 248, 256
- Pieters, Evert (1856-1923), 176
- Pissarro, Lucien (1863-1944), 191, 216
- Platen, August von (1796-1835), 60
- Plato (ca. 424 v. C.-ca. 348 v. C.), 116, 182, 191, 192
- Polak, Henri (1868-1943), 94
- Polak, Johan, 137
- Potgieter, Everhardus Johannes (1808-1875), 139
- Prick, Harry G.M., 229
- Prins, Arij (1860-1922), 182
- Prudhomme, Sully (1839-1907), 60
- Pugin, A.W.N. (1812-1852), 15, 162, 163
- Quack, Hendrick Peter Godfried (1834-1917), 81, 82, 84, 147, 149
- Querido, Israël (1872-1932), 122
- Rafaël (1483-1520), 15, 31-33
- Rees, Catharina van (1831-1915), 176
- Régnier, Henri de (1864-1936), 114
- Reijnders, Karel, 198
- Rembrandt van Rijn (1606-1669), 34, 46, 129, 193, 231
- Renssen, Floor van, 22
- Ricketts, Charles (1866-1931), 18, 19, 75, 76, 87-89, 95, 100-104, 107, 122, 137, 138, 154, 164, 184, 190, 191, 193, 208, 214, 216, 229, 230, 236, 251, 258, 323
- Ritter, Pierre Henri (1882-1962), 180

- Rodbertus, Johann Karl (1805-1875), 86
- Roormeester, Gerardus Johannes (1844-1936), 176
- Roland Holst, Adriaan (1888-1976), 109-111, 114, 116, 130, 246
- Roland Holst, Henriette (1869-1952), 74, 85-87, 92-94, 96, 110, 120, 122, 135, 136, 138, 142, 184, 216, 250, 258, 338
- Roland Holst, Richard (1868-1938), 79, 85-89, 92, 94-96, 100, 101, 103, 107, 110, 120, 125, 138, 185, 191, 203, 205, 208, 216, 245, 246, 251, 258, 259, 321-323
- Roos, Sjoerd Hendrik de (1877-1962), 99, 107, 108, 330
- Ross, Robert (1869-1918), 183
- Rossetti, Christina (1830-1894), 15, 19, 41, 42, 50, 51, 110, 113, 116, 163, 164, 170, 172, 185
- Rossetti, Dante Gabriel (1828-1882), 15-19, 39, 41-43, 45-55, 57-62, 66-75, 77, 78, 86-89, 92, 93, 95, 96, 98, 100, 102, 108-111, 113, 114, 116-121, 125, 130, 137-141, 156, 163-166, 170, 173, 180-199, 201, 202, 224, 230, 231, 238-242, 244, 245, 247, 248, 250-253, 255-257, 259, 260, 316, 320-322, 334, 335, 347
- Rossetti, William Michael (1829-1919), 15, 16, 42, 50
- Rothenstein, William (1872-1945), 230
- Rubens, Peter Paul (1577-1640), 129
- Rückert, Friedrich (1788-1866), 60
- Ruskin, John (1819-1900), 16-19, 37, 41, 42, 47, 54, 68, 69, 75, 77, 80-82, 84-86, 89, 92, 94-97, 101, 117, 127, 128-131, 134, 137, 142-153, 156, 157, 163, 184, 185, 231, 234, 244, 247-253, 255-258, 260
- Sand, George (1804-1876), 36
- Sandys, Frederick (1829-1904), 17
- Sarrazin, Gabriel (1853-?), 48
- Schiller, Friedrich (1759-1805), 54
- Schwind, Moritz von (1804-1871), 204
- Scott, Walter (1771-1832), 41, 51
- Scott, William Bell (1811-1890), 15, 55
- Semper, Gottfried (1803-1879), 207
- Seurat, Georges (1859-1891), 225, 226
- Shakespeare, William (1564-1616), 57, 60, 64, 66, 116, 159, 162, 171, 177, 182
- Shannon, Charles (1863-1937), 19, 76, 87, 100-104, 107, 122, 137, 164, 184, 190, 191, 193, 208, 214, 251, 258
- Shaw Sparrow, Walter (1862-1940), 225, 226, 228
- Shaw, George Bernard (1856-1950), 192
- Shelley, Percy Bysshe (1792-1822), 43, 51, 54, 57, 59, 60, 64, 66, 68, 93, 136, 141, 142, 159, 170, 230, 231
- Siddall, Elizabeth (1829-1862), 15, 89, 240
- Signac, Paul (1863-1935), 226
- Simons, Leo (1862-1932), 41, 84, 85, 94, 101, 107, 122, 191
- Sleeckx, Domien (1818-1901), 30, 38, 46
- Sluyters, Jan (1881-1957), 126, 331
- Smit, Maurits (ca. 1849-?), 119
- Solomon, Simeon (1840-1905), 17
- Sophocles (497/496 v. C.-406/405 v. C.), 116, 185
- Sötemann, A.L., 114
- Spaanstra-Polak, Bettina, 203, 240, 241, 242
- Sparrow, James Silvester (1862-1929), 217, 218
- Stead, William Thomas (1849-1912), 124
- Stedman, Edmund Clarence (1833-1908), 50
- Steinle, Eduard von (1810-1886), 204
- Stephens, Frederic George (1827-1907), 15
- Stevenson, Robert Louis (1850-1894), 137, 139
- Stols, Alexandre (1900-1973), 190
- Stracké, Johan Theodore (1817-1891), 204
- Strycker, Carl De, 27
- Suchtelen, Nico van (1878-1949), 129
- Sullivan, Arthur (1842-1900), 163
- Swinburne, Algernon Charles (1837-1909), 17, 19, 39-47, 50-52, 54-58, 60-73, 77, 111-113, 116, 118, 119, 123, 124, 130, 137, 139, 140, 141, 156, 162, 163, 164, 166-170, 173-176, 179, 183, 185, 242, 248, 250-253, 255-257, 260
- Symons, Arthur (1865-1945), 230
- Tak, Pieter Lodewijk (1848-1907), 80, 94
- Tanio, 103
- Tauchnitz, Bernhard (1816-1895), 41
- Tennyson, Alfred Lord (1809-1892), 27, 43, 55, 57, 59, 66, 88, 93, 136-138, 141, 167, 242

- Texeira de Mattos, Alexander (1865-1921), 229  
 Thomas Maitland. *Zie* Buchanan, Robert  
 Thoreau, Henry David (1817-1862), 147, 150, 253  
 Thorn Prikker, Johan (1868-1932), 75, 76, 125, 138, 203  
 Tiel, C. van, 50  
 Timmerman, Aegidius (1858-1941), 240  
 Tolstoj, Leo (1828-1910), 136, 151  
 Tomlinson, Charles (1808-1897), 59  
 Toorop, Charley (1891-1955), 198, 231  
 Toorop, Jan (1858-1928), 28, 48, 49, 86, 107, 138, 177, 180, 184, 190, 191, 193, 196, 198, 203, 204, 210, 224-246, 251, 252, 255, 258, 259, 344-346, 348-353  
 Tupper, John Lucas (ca. 1874-1879), 15  
 Turner, William (1789-1862), 129, 225, 231  
 Uhde, Fritz von (1848-1911), 210  
 Uildriks, Gonne van (1863-1921), 127  
 Uiterwijk, Johan Theodoor, 91  
 Uyldert, Maurits (1881-1966), 67  
 Valette, Gérard J.P. de la (1853-1922), 56  
 Velde, Henry van de (1863-1957), 103, 210, 231, 237, 238  
 Veldheer, Jacobus Gerardus (1866-1954), 105, 108, 125, 212, 325  
 Verbeke, Eduard (1881-1954), 192, 193  
 Vergilius Maro, Publius (70 v. C.-19 v. C.) 63, 239  
 Verhaeren, Emile (1855-1916), 227  
 Verlaine, Paul (1844-1896), 120, 210  
 Vermeer, Johannes (1632-1675), 193  
 Verstraeten, Pieter, 25  
 Verwey, Albert (1865-1936), 40, 52, 58, 60-64, 66, 67, 72, 73, 80, 88, 93, 95, 109, 110, 123, 135, 159, 160, 170, 174, 176, 188, 198, 201, 206, 215  
 Veth, Cornelis (1880-1962), 101, 121, 126  
 Veth, Jan (1864-1925), 48, 58, 86, 89-91, 100-102, 105-107, 121, 122, 125, 126, 138, 203-205, 208-210, 212-214, 217, 218, 222, 225, 231, 233, 245, 258  
 Vinci, Leonardo Da (1452-1519), 193, 194  
 Viollet-le-Duc, Eugène (1814-1879), 203, 215, 219, 222  
 Vloten, Johannes van (1818-1883), 43  
 Vloten, Martha van (1857-1943), 58  
 Vodička, Felix, 20  
 Vogelsang, Willem (1875-1954), 126  
 Vondel, Joost van den (1587-1679), 205  
 Vooy, Isaäc Pieter de (1875-1955), 121, 122  
 Vosmaer, Carel (1826-1888), 43, 47, 48, 50-57, 63, 65, 72, 73, 111, 118, 246, 256  
 Vries, Reinier Willem Petrus de Jr. (1874-1953), 102-104, 122, 126, 210  
 Vriesland, Victor E. van (1892-1974), 72  
 Wagner, Richard (1813-1883), 41, 209, 210, 215, 219, 222  
 Walenkamp, Herman (1871-1933), 104  
 Walker, Emery (1851-1933), 108, 192  
 Wallis, A.S.C. (1857-1925), 51  
 Wallis, Henry (1830-1916), 34  
 Wansink, Marie, 72  
 Warendorf, S. Jr. (1861-1918), 212, 213  
 Watts, George Frederic (1817-1904), 78, 228  
 Watts-Dunton, Theodore (1832-1914), 71, 161  
 Welby, Lady Victoria (1837-1912), 136  
 Wenkebach, Ludwig Willem Reymert (1860-1937), 106, 327  
 Westrheene, Tobias van (1825-1871), 32-37, 45, 52, 53  
 Weyden, Rogier van der (1400-1464), 15  
 Whall, Christopher Whitworth (1849-1924), 217, 218, 220  
 Whistler, James McNeill (1834-1903), 17, 49, 54, 69, 129, 139, 140, 143, 144, 163, 180, 227, 228, 229, 231  
 White, Gleeson (1851-1898), 18, 107, 255  
 Whitman, Walt (1819-1892), 70  
 Wibaut, Florentinus Marinus (1859-1936), 90  
 Wiessing, Henri Pierre Leonard (1878-1961), 125  
 Wilde, Oscar (1854-1900), 61, 74, 89, 137, 163, 180, 182, 183, 192, 236, 345  
 Wisselingh, Elbert Jan van (1848-1912), 100  
 Witsen, Willem (1860-1923), 48, 58  
 Woestijne, Karel van de (1878-1929), 189  
 Woolner, Thomas (1825-1892), 15  
 Wordsworth, William (1770-1850), 57, 66, 231  
 Yeats, William Butler (1865-1939), 110, 113  
 Zilcken, Philippe (1857-1930), 77, 79, 143, 231